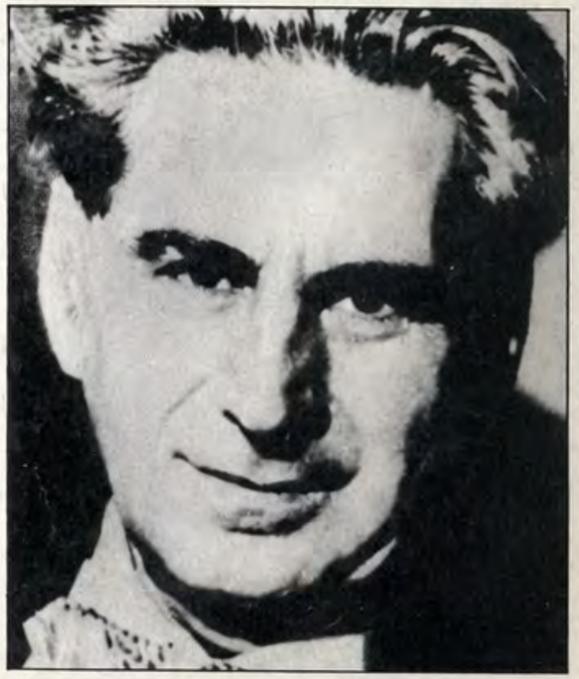
g. călinescu



ISBN 973-21-0620-4

1499

Lei 15000

editura minerva

Interpretarea textului literar se efectuează astăzi din multiple unghiuri şi cu noi instrumente, care lovesc nu o dată în modul de a vedea lucrurile al autorului *istoriei literaturii române*... Concepţia lui romanescă poate părea depăşită (biografia, ca gen, e în criză), ca şi prea consecventul său clasicism (în teorie), dar autonomia esteticului, gratuitatea artei, ideea că poezia e „un exerciţiu spiritual", conceptul de *structură şi de sens*... le conferă acestora o permanenţă actualitate.

AL. SĂNDULESCU

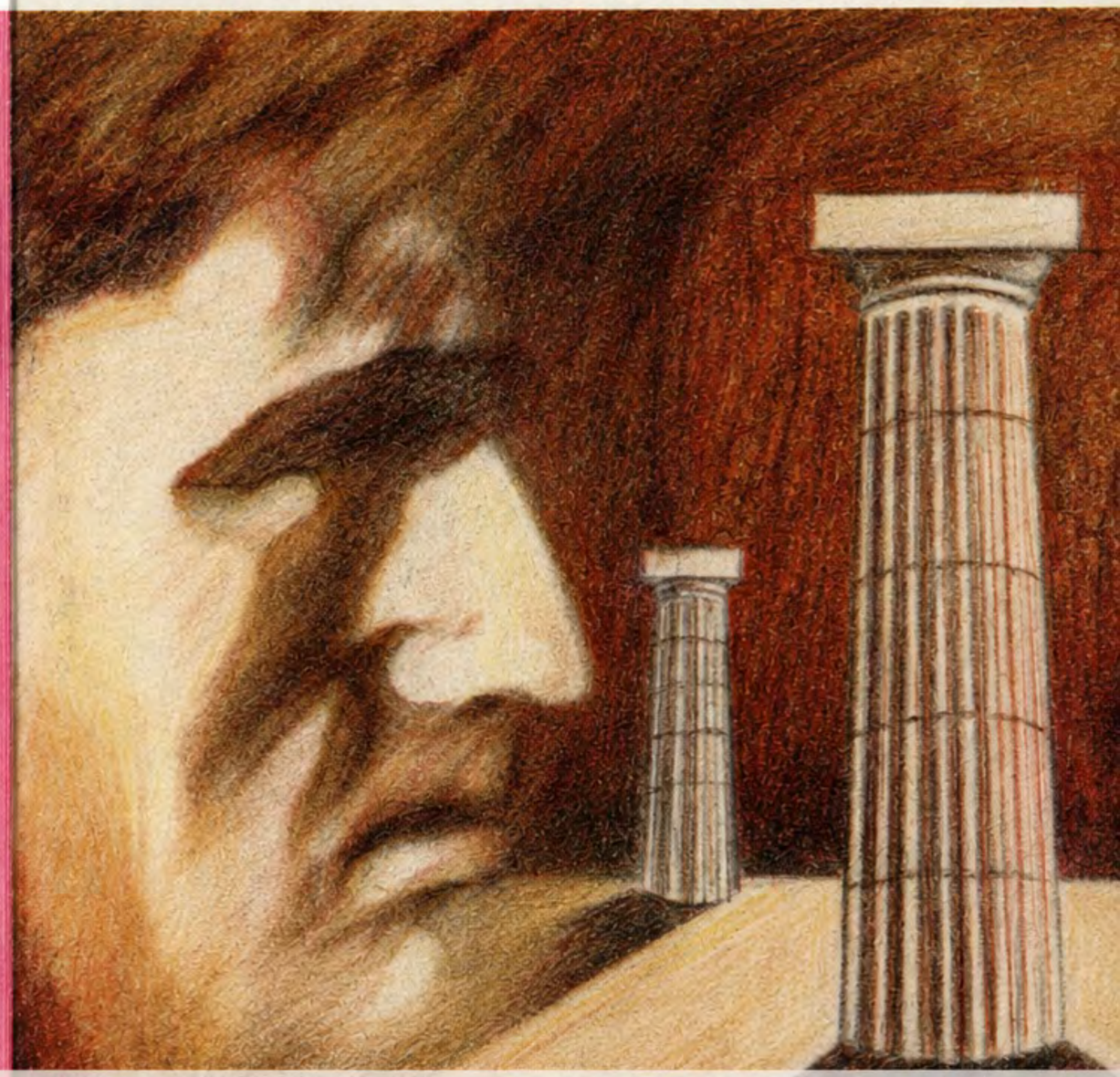
1499

g. călinescu

fondată în 1895 bpt serie nouă

g. călinescu

principii de estetică



CLUBUL CĂRŢII DIGITALE
BIBLIOTECA ALEPH

g. călinescu

principii de estetică

EDIȚIE ÎNGRIJITĂ DE
ANDREI RUSU

ANTOLOGIE, PREFAȚĂ
ȘI TABEL CRONOLOGIC DE
AL. SĂNDULESCU

BIBLIOTECA PENTRU TOȚI • 1999
S.C. EDITURA MINERVA S.A. • BUCUREȘTI

Cartea a apărut cu sprijinul
MINISTERULUI CULTURII.

ISBN 973-21-0620-4

PREFAȚĂ

În 1939, când apare volumul *Principii de estetică*, G. Călinescu era un critic și istoric literar consacrat. Publicase magistrala *Viață a lui Mihai Eminescu*, urmată de vasta monografie în cinci volume *Opera lui Mihai Eminescu*, pregătea *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, opera sa fundamentală. *Principii de estetică*, lucrare teoretică, însoțită în permanență de demonstrații critice, însumează nouă prelegeri ținute la Facultatea de Litere și Filozofie a Universității din Iași, în 1938. Cuprinde două părți: *Universul poeziei* și *Tehnica criticii și a istoriei literare*. Autorul începe prin a deosebi emoția estetică de emoția psihologică, distincție pe care o făcuseră mai demult Paul Valéry, iar la noi, Paul Zarifopol. Ca și acesta din urmă, G. Călinescu nu are încredere în Estetică (va fi mereu polemic față de Mihail Dragomirescu și Tudor Vianu) și va combate teoria capodoperei. După opinia lui, capodopera nu există obiectiv, e „o stare de spirit a unor indivizi, un sentiment particular de valoare"; ea nu se impune „decât ca o denominațiune practică a entuziasmului nostru". Deci exprimă raportul dintre creator și receptor. G. Călinescu relativizează conceptul de bază al esteticii tradiționale, afirmând că „putem avea sentimentul empiric că o operă este capodoperă, dar certitudinea, adică consimțământul general cu care începe orice știință, niciodată". Și continuă, mai convingător: „Structural, între opera de valoare parțială și capodoperă nu e decât o deosebire de intensitate. Același proces de organizare, aceeași intenție se regăsesc și într-o parte și în alta. Ar fi curios ca *Luceafărul* lui Eminescu să formeze obiectul Esteticei, ca disciplină

autonomă, iar *Epigonii* să rămână un simplu document psihologic." G. Călinescu propune în loc de Estetică sintagma „şcoală de poezie", care a rămas o formulă strict personală.

Revenind la distincţia iniţială, emoţia estetică e determinată numai de *opere*, adică de produse ale geniului (vrea să zică, aici, ale creatorului). Poezia, care face, în principal, obiectul cursului universitar amintit, e de părere profesorul, nu se poate defini, ci numai descrie, „fiindcă ea nu e o stare universală, ci un aspect sufletesc particular câtorva indivizi". Şi continuă: „Urmează deci să aflăm nu *ce este, ci cum este poezia*". Se fac totuşi câteva precizări care circumscriu conceptul: „Nu există poezie acolo unde nu este nici o organizaţiune, nici o structură, într-un cuvânt, nici o idee poetică." „Unde nu e sens nu e poezie." Dar adaugă imediat, spre a înlătura o confuzie, care circula şi mai circulă: „Să ne ferim însă să traducem cuvântul *sens* cu acela de *înţeles*". Într-un spaţiu cu atâtea imponderabile, cu atâtea subtilităţi şi „subiectivităţi", simţul pentru poezie, conchide criticul, cu îndreptăţire, este excepţional. Nu oricine dispune de antene care să recepţioneze creaţia lirică.

După această introducere teoretică, G. Călinescu trece, într-un larg expozeu, la analiza poeziei româneşti de avangardă (cu frecvente trimiteri la literatura franceză şi italiană), caracterizând, cu bogate exemplificări, dadaismul, futurismul, ermetismul, suprarealismul, poezia pură, expozeu care se constituie, după ştiinţa noastră, ca o primă sinteză în istoria literaturii române a fenomenului, privit global. Criticul, care nu era un partizan al avangardismului, aşa cum nu era nici al proustianismului şi al autenticismului în roman, recunoscând însă valoarea Hortensiei Papadat-Bengescu şi a lui Camil Petrescu, simte nevoia unor clarificări atât privind anumite noţiuni de estetică a poeziei, cât şi pentru a combate judecăţile excesive, de sens opus, fie de supraelogiere a noilor curente, fie de o pripită negare a lor: „... noi nu glorificăm şi nici nu osândim vreo şcoală literară, ci încercăm a scoate din ele o experienţă. Încheierea pentru cititor trebuie să fie aceasta: că oriunde sunt idei clare, este şi un adevăr şi, ca atare, luarea în râs superficială nu e o atitudine de intelectual."

După G. Călinescu, *dadaismul* „e curată negațiune", dar „nu lipsită de inteligență și premeditare". El exhibă nihilismul, anticonvenționalismul, contestarea ideii de *artă*, de *tehnică*, „poezia părând a fi un joc al hazardului"; cultivă farsa demonstrativă și ideea mai veche, încă de la Baudelaire, de a epata pe burghez. Criticul observă că poeziile lui Tristan Tzara nu sunt lipsite de oarecare umor, dar, „în fugă de orice organizație, dadaiștii fac asociațiuni scandaloase, în care în loc să fie imagini sunt, de fapt, idei programatice", poezia devenind manifest, ca la Saşa Pană. *Futurismul*, foarte înrudit cu dadaismul, e mai puțin radical decât acesta, adică „mai puțin deschizător de probleme". El este, prin F. T. Marinetti, în primul rând, antiacademist, urmărește să înlăture tirania artei, „vrea viața sinceră". Deși n-a produs nimic de seamă în câmpul poeziei, futurismul i-a învățat pe poeți să se exprime mai liber. Cuvântul de ordine este *parole in libertà*. *Suprarealismul*, care a avut o carieră spectaculoasă, ca și ermetismul, e discutat *in extenso*. G. Călinescu pornește de la observația că „totdeauna poetul a avut înclinația către formula obscură, sibilinică, din care să iasă sentimentul că este inițiat într-o lume care transcende realitatea. Dante, de exemplu, teoretiza și cultiva ocultismul. Suprarealiștii au ca principiu dicteul automat, asupra căruia, spre deosebire de cei mai mulți critici ai vremii, G. Călinescu ne atrage atenția: „Atitudinea aceasta, cu toate excesele și mistificările, are o latură estetică foarte serioasă, care trebuie să intereseze pe orice estet". Și, în consecință, se oprește mai stăruitor la Urmuz, ca fiind suprarealistul român cel mai semnificativ din perioada interbelică. Și el are dorința de a scandaliza și de a nega estetica tradițională ca și dadaiștii. Dar probează finețea spiritului, ca, de pildă, în textul *Pâlnia lui Stamate. Roman în patru părți*, o simplă bufonerie, o parodie a prozei comune, făcută cu luciditate, în care procedeul sofistic, propozițiile absurde conduc la efecte comice. Bufoneria cea mai izbutită i se pare criticului *Ismail și Turnavitu*, unde mișcarea portretistică e cea academică, însă cuprinsul, absurd. G. Călinescu îi semnalează valoarea: „În această absurditate este remarcabilă demnitatea stilistică, liniștea de mare prozator clasic din care prin contrast, firește, iese și comicul". Urmuz scrie și o parodie a fabulei, *Cronicarii*, care începe cu de acum bine cunoscutele versuri „ Cică niște cronicari/ Duceau lipsă de șalvari... ",

folosind acelaşi procedeu: „Totul de la început până la sfârşit e absurd, dar se desfăşoară după regulile genului". Autorul are aerul că povesteşte, fără să povestească nimic, ceea ce duce la un epic pur. El are jovialitate, precum Alfred Jarry în Franţa. Prin Urmuz, G. Călinescu recunoaşte suprarealiştilor şi anumite calităţi, ceea ce nu se întâmplase cu dadaismul şi futurismul: „La Urmuz, automatismul este simulat şi atenţia îndreptată mereu asupra unui raport nou, grotesc şi caricatural. Compunerile lui Urmuz se dovedesc a fi în fond satirice." „Suprarealiştii sunt însă sincer lirici şi din când în când cad peste asociaţiuni care sunt adevărate imagini. Principial, plutirea aceasta în vis nu numai nu contrazice poezia, ci o condiţionează."

G. Călinescu nu-l poate ocoli pe teoreticianul dicteului automat, André Breton, observând că Freud şi Bergson au pregătit filozofic suprarealismul, care-şi propunea să fugă de orice schemă logică, să elibereze gândirea, cufundându-se în suprarealitate, mai exact, în *vis*. Breton ar profesa deci *onirismul*, ce va genera la noi în anii '60 un curent literar antidogmatic, *onirismul*, având reprezentanţi de valoare, precum Leonid Dimov şi D. Ţepeneag. În ceea ce-l priveşte pe poetul André Breton, G. Călinescu se arată mai sever. Îi lipseşte nucleul emoţional, visul lui nefiind credibil, coerent în ordinea interioară. Şi conchide că „fără emoţie nu există poezie onirică" şi, repetând o idee constantă, că „răceala vine din lipsa de *sens* nu de înţelegere".

Foarte aproape de suprarealişti s-ar găsi abatele Bremond, cu conceptul său de *poezie pură*, adică *fără anecdotă*, punând bergsonismul în slujba catolicismului. Vrea şi el să exalte iraţionalul, dar prefăcând poezia în exerciţiu mistic. G Călinescu îl dezaprobă: „Purificarea intenţionată de conţinut a poeziei este fără urmări estetice, deoarece în mod normal, conştienţi sau inconştienţi, avem un conţinut. Sterilizarea duce în chip fatal la absurditate."

Mai receptiv se arată autorul *Principiilor de estetică* faţă de *ermetism* (el scrie *hermetism*), care-şi află câteva puncte comune cu suprarealismul. Criticul îşi începe consideraţiile prin a distinge între falsul ermetism (gramatical), care cultivă intenţionat dificultatea, şi cel veritabil, „unde fondul însuşi nu este inteligibil, fiindcă nu e luat din lumea inteligibilului. Poetul se cufundă sincer în vis, adică în subconştient, şi scoate de acolo o viziune enigmatică în care simte un

sens pe care el însuşi nu-l poate explica." În faţa unei asemenea poezii, continuă criticul, „e un semn de grabă şi de neinteligenţă să reprobăm sub cuvânt de confuzie". Sunt poeţi mistificatori şi poeţi adânci, şi apoi, o spusese şi Eminescu, poezia *nu e făcută* să fie înţeleasă *de toată lumea*. Ea cere o iniţiere, o complicare sufletească, odată mai mult când vine vorba de moderniști. Poetul *Luceafărului*, ca şi, în parte, Paul Valéry şi Ion Barbu, nu sunt *ermetici*, ei sunt *dificili*. Totuşi, ultimii doi, „într-o mare măsură, se apropie foarte mult de ceea ce ar trebui să fie adevăratul ermetism". Acesta, spre deosebire de suprarealism, având „un program de totală iraţionalitate, este *intelectualist. Nu însă şi raţionalist.*" Exemplificativ, este analizată poezia lui Ion Barbu, inteligibilă în *Din ceas dedus...*, mai criptică în *Oul dogmatic*, simbol care încorporează raportul dintre microcosm şi macrocosm şi prin care înţelegem „un mod de germinaţiune terestră, dar şi modul de germinaţie a macrocosmosului". Versuri precum „Cir-li-lai, cir-li-lai", care la prima vedere nu ne produc decât o incantaţie muzicală, sunt explicate (traduse), observându-se că „poezia trebuie să cadă din când în când într-o verbalitate pură pentru a atrage atenţiunea asupra ritualităţii ei". Cu aceasta, criticul încearcă să definească atitudinile şi situaţiile lirice posibile. Astfel, se evidenţiază funcţia frazelor prozaice, a dicţiunii sacerdotale, ceremoniale a visului: „A împrumuta structura visului cu acel simbol misterios, fără a cădea în invenţie suprarealistă, este a se aşeza într-un bun moment liric".

G. Călinescu îşi încheie expozeul, revenind la ideea iniţială, care trebuie să comunice *cum* este poezia. El discută despre discursivitate şi retorism, despre absconsitate şi gratuitate pe care le aprobă, despre iraţional şi profund, ca făcând parte din ordinea lăuntrică a spiritului, despre arta ca joc. O frază sintetică, ce se ţine minte, ne face parcă să-i ascultăm încă o dată pe Maiorescu şi Zarifopol: „Poezia este însă o activitate fără finalitate, întrucât nu ne dă o imagine a realităţii şi nu ne previne. În termeni obişnuiţi, poezia nu ne învaţă, deci nu se cade să fie didactică şi nu ne arată ce e bine şi ce e rău, deci nu trebuie să fie morală. *Poezia nu ne instruieşte şi nu ne educă, ea e un pur exerciţiu spiritual.*" (S. n.)

Un fel de „addenda" la *Universul poeziei* se constituie seria de articole publicate între 1945-1948, în care criticul dezvoltă şi

completează idei susţinute mai înainte, cu bogate exemplificări din literatura română şi universală. Astfel, ni se vorbeşte despre lucrurile care pot intra în universul poeziei, constituite ca „nişte hieroglife, ca nişte embrioane de poem, datorită imaginaţiei omenirii". Acestea sunt *simbolurile*, discutate pe larg şi punând încă o dată în valoare spiritul critic inventiv, creator şi incitant al lui G. Călinescu. Rând pe rând, ne sunt înfăţişate, sub aspectul lor poetic, focul, apa, regnul animal, regnul vegetal, himerele, anatomia îngerilor, anatomia umană, alimentele, maşinile, instrumentele muzicale. Finețea, insolitul, paradoxul observaţiilor ne întâmpină mai în tot locul. În regnul animal, mimetismul produce surpriză. Coarnele cerbului „par făcute din material lemnos şi, când el se apleacă asupra apei, dau iluzia unor crăci aplecate asupra superficiei lichide". O grămadă de peşte „e simbolul unei nostalgii de alt tărâm". Florile „încântă liric prin animalitatea lor". Ele „rezumă purificat anatomia animală". Copacul, de pildă, seamănă izbitor cu omul, cu aspiraţia acestuia spre bolta cerească, spre soare, ca adevărat centru al lumii. Întrucât nu-şi pot desprinde rădăcinile din pământ, „copacii sunt în cel mai înalt grad patetici, ştiind să-şi declame cu gestul situaţia tragică şi elanul". Bogatul spirit imaginativ al lui G. Călinescu descifrează simbolistica umană a copacilor: bradul „sugerează tinereţea bravă şi inflexibilă", stejarul e „senin şi solemn", mesteacănul, angelic şi pur, baobabul induce ideea de senectute. Semnificaţia poetică e detectată la „animalele şi vegetalele care n-au prototip în lumea terestră, speţele din vis", himerele: centaurul, îngerul. Numai un poet contopit aici cu criticul, ca G. Călinescu, având gustul spectaculosului, putea să dizerteze despre „anatomia îngerilor", apoi, despre păr şi unghii, despre anemie şi cloroză, despre mobile, ca oglinda şi scrinul, despre instrumentele având cea mai mare încărcătură poetică, precum viola, orga sau flautul. În această serie de articole, universul poeziei e discutat dintr-o altă perspectivă, abordat oarecum din interior, întregul văzut în componentele lui semnificative, criticul propunându-şi să despartă apele de uscat, poezia, în esenţa şi specificul ei, de proza cea de toate zilele.

*

Al doilea eseu, din vol. *Principii de estetică*, *Tehnica criticii şi a istoriei literare*, ne apare ca rezultatul unei bogate experienţe în

domeniu şi se constituie ca un text teoretic fundamental şi ca un breviar estetic pentru tânărul ce ar dori să se consacre meditaţiei pe marginea operelor clasice şi contemporane.

Ceea ce domină concepţia autorului este criteriul estetic, fiind citat Benedetto Croce, care postula o primă idee: prin critica istorică la critica estetică. „Punctul de plecare al criticului şi istoricului literar este opera de realitate artistică." Celelalte metode, psihologică, sociologică, i se subsumează. Pentru G. Călinescu şi apoi pentru şcoala pe care a creat-o, „critica şi istoria sunt două înfăţişări ale criticii în înţelesul cel mai larg". El consideră că se poate face critică fără proiecţie istorică, aşa cum se întâmplă uneori, „dar nu e posibil să faci istorie literară fără examen critic". Aceasta cuprinde cele mai diverse planuri, ca de exemplu, psihologia şi patologia lui Hamlet, sociologia lumii lui Dostoievski. Totul e ca opera să existe în planul ficţiunii. Încă de pe acum, G. Călinescu îşi fundamentează concepţia istorică, invocând ideile de autenticitate şi onestitate, în afara cărora „noţiunea obiectivităţii n-are rost. Orice interpretare istorică este în chip necesar subiectivă." Trecând la istoria literară, el consideră că în sfera ei „nu există structuri obiective, ci numai categorii, puncte de vedere, ultimul concept formulat şi de Mihai Ralea. Revenind la metodă, accentuează că aceasta e în strânsă legătură cu noţiunea de valoare şi cu unghiul de vedere propriu. Ea este, aşadar, variabilă, elastică. Ceea ce se potriveşte la un scriitor nu se potriveşte la altul. Ca să înţelegi pe Eminescu, pe Creangă, pe Caragiale, trebuie să descoperi *structura* fiecăruia, idee constantă la autorul *Principiilor de estetică* şi care vine din „Gestaltpsychologie". Mai mult, pentru el, a descoperi e totuna cu a inventa, „fiindcă dacă ea ar fi evidentă oricui, n-ar mai fi nevoie de nici o sforţare metodologică". Se confirmă aici conceptul de *critică creatoare*, formulat de G. Călinescu din tinereţe, şi, desigur, concepţia pe care s-au întemeiat marile lui monografii şi *Istoria literaturii române*... Ideea de *structură* e reluată şi în polemica pe care o duce cu G. Lanson, care susţinea că istoria „tinde să restituie şi să descrie trecutul, să găsească *le comment et le pourquoi*, mecanismul şi cauza fenomenelor literare". Dar criticul şi teoreticianul român se înscrie ca oponent, comunicându-şi propria sa opinie: „ca să descrii trecutul în materie de literatură, trebuie să introduci în materia

indiferentă a faptelor un sens, o structură, altfel nu există istorie". Adică să afirmi un nou punct de vedere, iarăşi o constantă a metodologiei critice a lui G. Călinescu. De aceea, pentru el nu există istorie literară, ci numai *istorici literari*.

Strângând cercul, autorul *Principiilor de estetică* stabileşte condiţiile pe care ar trebui să le îndeplinească istoricul literar. Mai întâi, să fie critic, să poată stabili ierarhiile valorice în cuprinsul unei literaturi. Numai cu voinţa nu poţi fi critic. E nevoie de talent, de *simţ critic*, însuşiri virtuale de creator, adică să fie artist el însuşi, care să fi ratat cât mai multe genuri literare. „Între critică şi creaţie, mai spune G. Călinescu, nu este o deosebire de esenţă, ci numai una de proces." De aceea, crede el, polemizând în subtext cu Titu Maiorescu, adevăratele valori au fost descoperite de către artiştii-critici. Se elimina astfel *profesia* de critic specializat, idee pe care o va revizui mai târziu. Şi în privinţa literaturii cultivate de critici, el nu avea dreptate decât în parte. Dacă el însuşi, care de fapt se autoportretizează, a scris romane (şi nu numai), dacă G. Ibrăileanu şi E. Lovinescu, de asemeni, C. Dobrogeanu-Gherea, Pompiliu Constantinescu, Şerban Cioculescu au rămas doar comentatori ai curentelor şi operelor literare şi încă remarcabili. O altă condiţie spre a deveni istoric literar este aceea de a se supune disciplinei de cercetător; criticul să coboare în istoria documentară, să posede o bogată cultură istorică, filozofică, literară. Numai conjugate, aceste însuşiri pot să ne dea imaginea istoricului literar, care „trebuie să fie un om de o mare capacitate intelectuală".

*

În aceeaşi postură de teoretician, îl regăsim pe G. Călinescu în studiile, cel mai adesea, prelegerile şi cursurile universitare, ţinute la Facultatea de Litere a Universităţii din Bucureşti, după 1944. Chiar dacă se produc unele mici distorsiuni politice, substanţa ideatică este aceea din *Principii de estetică* şi din unele pagini din *Istoria literaturii române*...

În studiul *Clasicism, romantism, baroc* (1944) face mai întâi câteva consideraţii asupra marii tipologii artistice bipolare: asiate şi mediteraneene, caracterizând-o pe fiecare în parte cu particularităţile ei în raport cu omul, entitatea fundamentală a concepţiei lui

G. Călinescu, adept, cum se ştie, al clasicismului. El notează că arta (plastică) de tip asiat îl desconsideră cu totul pe om, tăcându-l un element neglijabil în faţa animalităţii monstruoase. Aici s-ar afla embrionul romantismului. Într-o formă modernă, constată criticul, desconsiderarea asiată a omului se regăseşte în arta romanică şi gotică, unde acesta e tratat ca un simplu element decorativ, fără nici o valoare în sine. La polul opus, în arta mediteraneeană (clasică), omul este obiectul aproape exclusiv al sculpturii, ridicat la proporţiile divinităţii, strivind „haosul enigmatic al formelor dezordonate în locul cărora pune viaţa sa morală". Barocul n-ar face decât să dezvolte datele prime ale clasicismului, linearitatea geometrică a formelor, împrumutând numeroase idei de la gotic.

Din planul artelor plastice, prezentat în mod foarte general, G. Călinescu trece în planul literaturii, care constituie şi obiectul propriu-zis al studiului său. El redefineşte noţiunile de clasicism, romantism, baroc, în care nu mai recunoaşte curente sau stiluri, ci tipuri universale, desprinse de contingenţele istorice. „Nu există în realitate un fenomen artistic pur, afirmă profesorul în mod rezonabil, clasic sau romantic. Ele sunt două tipuri ideale, inexistente practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă." Însă e o problemă de dozaj, de ceea ce domină la un moment dat în creaţie, altfel n-ar fi posibil paralelismul pe care-l stabileşte, pe scară largă, criticul nostru: „Individul clasic este utopia unui om perfect sănătos trupeşte şi sufleteşte, «normal» (slujind drept normă altora), deci «canonic», spre deosebire de individul romantic, întruchipând utopia unui om complet «anormal» (înţelege «excepţional»), dezechilibrat şi bolnav, adică cu sensibilitatea şi intelectul exacerbate la maximum, rezumând toate aspectele spirituale de la brută la geniu". Şi dualităţile continuă: obiectiv/subiectiv; universal/accidental; moralişti/istorici; eleat/heraclitian etc. „Barocul e şi el un tip utopic, inexistent în stare pură, în realitate, existând numai compromisuri între clasic şi baroc, între baroc şi romantic." El ar avea înclinaţie spre alexandrinism, spre decadenţă şi făcând să apară „artistul de atelier", care cultivă „arta pentru artă", idee care a suportat discuţii şi înnoiri în teoriile ulterioare studiului călinescian *Clasicism, romantism, baroc*.

Opțiunea lui G. Călinescu, autor al romanului *Enigma Otiliei*, care s-a considerat mereu o structură clasică, obiectivă, privind viața *grecește*, adică detașat, „indiferent", o aflăm în prelegerea *Sensul clasicismului* (1946). Caracterizându-l ca un „mod de a crea durabil și esențial", profesorul are tendința de a acorda clasicismului o superioritate, ce nu se confirmă totdeauna sau, în orice caz, numai sub aspectul desăvârșirii artistice: „Marea literatură, afirmă poate prea categoric G. Călinescu, e aceea de stil clasic, iar ce este măreț, în romantism, baroc aparține ținutei clasice". De aici încolo dezbaterea se poartă pe terenul literaturii române, autorul reproșând scriitorului român că are „o mistică a *evenimentului*, unghiul său de vedere fiind prea jurnalistic", în timp ce clasicul rămâne mereu în *tipic*, dispoziția lui sufletească este *indiferența*, privirea „calmă", imperturbabilă. G. Călinescu teoretizează, de fapt, romanul obiectiv asupra căruia meditează adesea, chiar cu riscul de a fi în contratimp cu formulele mai noi, analitice și autenticiste, impuse de Marcel Proust sau André Gide, iar la noi, de Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Mircea Eliade ș. a. El cere scriitorului român să reducă „prestigiul genialității, ca proiecție a eului", să-și modereze lirismul, excesul de descripție naturistică și de pitoresc, să se ridice deasupra realității diurne, imediate. „Literatura noastră face prea multă sociologie și istorie, este cazul de a o îndrepta spre psihologia caracteriologică și spre umanitatea canonică", adică spre ceea ce el definea ca principală caracteristică a clasicismului său, venind în epoca modernă, a realismului obiectiv, balzacian.

În 1947, G. Călinescu își începea cursul cu prelegerea *Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică*. Probabil și ca o replică adusă celor care-i reproșau o anume carență teoretico-filozofică, autorul citează frecvent pe Rickert și Max Weber, pe Ernst Troeltsch, Simmel, Dilthey, B. Croce, dând o solidă armătură studiului său. Mult audiatul profesor pornește de la ideea că istoria literară este, cu anume condiții proprii, un capitol al istoriei generale. Ea urmează a fi studiată folosind criteriul valorii (Ernst Troeltsch) și plecând de la documente autentice: „În afară de autenticitate și onestitate, noțiunea obiectivității nu are nici un sens", cu precizarea că „deosebirea între faptele naturale prezidate clar de legi și cele istorice este că pentru aceleași documente sunt posibile mai multe scenarii". De aici, „subiectivismul",

care se explică şi prin aceea că alegerea faptelor se produce de la nivelul prezentului şi, în consecinţă, niciodată nu se va putea spune că materia a fost epuizată. De aceea, „fenomenul Eminescu este azi unul şi mâine altul, prin schimbarea perspectivei", subiectul rămânând în permanenţă deschis. Prelegerea *Istoria ca ştiinţă inefabilă*... divulgă concepţia romanescă ce a stat la baza *Istoriei literaturii române*..., reluând idei exprimate, ne amintim, în *Tehnica criticii şi istoriei literare* din *Principii de estetică*. Criticul, deci, trebuie să fie formulator de valori, să aibă un cap epic, „care să scrie o epopee (fie de forme, fie de destine personale)". Reapare şi se accentuează ideea de „invenţie". „Sunt mai puţin importanţi scriitorii în sine, cât sistemul epic ce se poate ridica pe temeiul lor". Istoria literaturii e cu necesitate opera unui singur autor, având o viziune a lui pregnant personală, care face din opera sa de „sinteză epică" „o adevărată «Comedie umană», luând ca pretext scriitorii". Într-o asemenea perspectivă de romancier, să recunoaştem că cel puţin unele valori au de suferit, cum se şi întâmplă în *Istorie*... Artistul simte nevoia de lumini şi umbre, de conflicte şi contraste, care dacă nu există, urmează a fi inventate sau măcar îngroşate. De aici, în primul rând, plăcerea estetică a lecturii operei fundamentale a lui G. Călinescu.

Cursurile *Domina bona* (1947) şi *Poezia „realelor"* (1948) ni-l relevă pe eseistul care cultivă digresiunea ca tehnică a expunerii, asociaţiile abrupte de idei, scânteietoare, paradoxul, sofismul, caracterizarea ingenioasă, uneori derutantă. Profesorul a renunţat la spiritul ordonat, sistematic al clasicului din studiile şi prelegerile discutate până acum, utilizând masiv paranteza, ca într-un fel de *Pseudokinegheticos* critic. Ideile încep şi ele să se contamineze discret pe alocuri de sociologismul articolelor politice, conducând la injustiţii, ca în cazul lui Titu Maiorescu, pe care-l comentează adesea în prelungirea capitolului minimalizator din *Istorie*... În *Poezia „realelor"* îl preocupă originea ţărănească a corifeului „Junimii", manifestată în diverse împrejurări ale vieţii (spiritul economic, poziţia faţă de femeie, pe care o considera „o piesă de inventar casnic" şi, desigur, inferioară bărbatului). Portretul reţine unele trăsături reale, din păcate, ocultând altele, esenţiale. Îl izbeşte oroarea lui Maiorescu de boemă şi de viaţa nesistematizată, spiritul protocolar şi convenţional, dorinţa de a face „carieră" prin avocatură

şi politică, ceea ce l-a împiedicat să scrie o operă de filozofie sau o Istorie a românilor. G. Călinescu încearcă chiar o stângace interpretare marxistă: „Titu Maiorescu, sărind de la tradiţia lui rural ardelenească în aceea boierească, nu face decât o trecere *cantitativă* (s. n.) de la modest la somptuos". La atât să se reducă marea capacitate a criticului? Nici o vorbă despre aristocratismul său intelectual, pe care-l dobândise prin propriile merite (excepţionale) încă din anii de la „Theresianum". Teoria „formelor fără fond" e şi ea contestată (nu numai de către autorul *Poeziei „realelor"*) spre a se ajunge la judecăţi nedrepte privitoare la discursurile politice maioresciene, unde se observă „carenţa fondului". „Stilul e perfect, fondul infinit absent" (*Domina bona*). Să fie aşa de lipsite de idei textele care aveau să alcătuiască cele cinci volume de *Discursuri parlamentare cu priviri asupra dezvoltării politice a României sub Domnia lui Carol I*? Deşi încearcă să-i acorde circumstanţe atenuante pentru „modicitatea operei lui critice, pentru că el nu înţelegea prin critică ceea ce înţelegem noi", G. Călinescu subapreciază activitatea lui Maiorescu, chiar în privinţa lui Eminescu, fără să amintească rolul său extrem de important în afirmarea poetului însuşi, a lui Creangă, Caragiale şi Slavici, fără să noteze, fie şi în treacăt, o singură dată, că Maiorescu a fost primul apărător de prestigiu în literatura română a teoriei autonomiei esteticului, de la care se revendică şi opera critică a lui G. Călinescu. Limbajul profesorului este ironic şi maliţios, judecăţile parţiale, subiective.

În *Poezia „realelor"* se trece de la originea ţărănească şi conceptul de *divortium* al lui Titu Maiorescu la poezia erotică a lui Conachi şi a Văcăreştilor, la clasificarea scriitorilor în *idealişti* şi *realişti* sau didactici şi gnostici, trăgându-se concluzia că la noi predomină tipul idealist, didactic şi pesimist.

Consideraţiile sar, în zigzag, de la poezia lui Conachi şi a Văcăreştilor, care idealizând femeia, văzută ca o realitate metafizică, respingeau ideea divorţului, la Macedonski, a cărui „reală" era poezia proiectată la proporţii cosmice: „Universul e un simplu poem, incoruptibil ca atare". De aici, se ajunge la Dimitrie Anghel şi la simbolişti, care ar fi „bizantinii poeziei occidentale", şi la Alecsandri, care poate şi el să fie analizat ca poet... simbolist. Schimbând brusc registrul comentariului, profesorul ne întreţine despre animismul

plantelor şi al mobilelor la I. A. Bassarabescu şi I. Al. Brătescu-Voineşti, despre concepţia providenţialistă a lui Creangă şi a lui Sadoveanu, a liricii pastorale, asupra căreia zăboveşte ceva mai mult. Aceasta nu aparţine păstorilor, ci orăşenilor, care visează întoarcerea în natură. Pastorale ar fi *San Marina* a lui D. Bolintineanu, *Zburătorul* lui Eliade Rădulescu, o bună parte a operei lui Sadoveanu. Se degajă, în fine, ideea de *otium*, de *lene activă*, de *kief* oriental din poezia lui Alecsandri şi a lui Macedonski, devenită *lenea de a trăi* la Eminescu şi Blaga. Pornind de la o temă, înlocuită în linie frântă mereu cu alta, G. Călinescu face o excelentă demonstraţie de spirit asociativ, de vervă a imaginaţiei critice, încântătoare.

Prin excelenţă digresiv este *Domina bona*, poate cel mai bogat în paradoxuri şi asociaţii de-a dreptul şocante. În principal, autorul îşi propune o reinterpretare a eroilor din piesele de teatru ale lui Caragiale, dar nu numai, neglijate în *Istorie*... Firul expunerii e adesea întrerupt prin intempestive consideraţii parantetice despre temele cele mai disparate şi nu legate întotdeauna vizibil de tema principală. Un permanent du-te vino brăzdează textul, obligându-ne să trecem de la un scurt expozeu asupra aristocraţiei la unul mai amplu despre psihologia feminină, de la sentimentul naturii la români la reflecţii asupra avariţiei, de la teoria eroului de roman la proustianismul operei lui Duiliu Zamfirescu şi la apropierea, oricât de prudentă, ce rămâne inadecvată şi în subtext ironică, între Titu Maiorescu şi... Tănase Scatiu! Pe acest fond încărcat, cu nuclee multiple, putând aproape fiecare să se dezvolte într-o prelegere, se duce discuţia despre opera lui Caragiale, citită, spre mirarea multora, în cheie mistică, şi nu o dată sofistică. Astfel, Cetăţeanul turmentat, aflat în veşnică excitaţie iraţională, e un mistic. Această caracteristică presupune ideea de supunere către cei mari, de aceea pentru respectivul personaj zeul este guvernul. În concepţia Cetăţeanului turmentat, ce are cultul femeii spiritualizate, ca la mistici, coana Joiţica, deşi adulterină, e „damă bună", „Domina bona", ceea ce ne dă nu ştiu ce senzaţie de parodic. Cei mai mistici eroi ar fi Jupân Dumitrache şi Trahanache. Primul, neînţelegând nimic din articolul citit de Ipingescu, exclamă „e scris adânc", afirmând astfel „existenţa unui adevăr metafizic criptografic". Ni se pare totuşi a i se concede prea mult unui biet agramat. Credulitatea lui Trahanache este şi ea

complicată mistic. Acesta ar avea „simţ pentru absurd şi miracol, e un sfânt care stă pe crucea dezonoarei casnice", convins că „documentul" e o apariţie „demoniacă". E îndoielnic să fi avut conu' Zaharia, personaj pragmatic şi *terre à terre*, asemenea viziuni.

G. Călinescu se apropie de substanţa reală a personajelor lui Caragiale atunci când observă că acestea sunt obsedate de sentimentul „onoarei". Ca mahalagii, ei formează casta negustorilor, care înseamnă „ai noştri", manifestând un dispreţ adânc faţă de papugii şi scârţa-scârţa pe hârtie. Aici, paranteza în care se discută despre aristocraţie şi despre complexul de inferioritate socială, care duce la falsificări îndrăzneţe, explică o dată mai mult sentimentul de castă.

O altă idee deconcertantă este aceea a capacităţii de reflexie a eroilor lui Caragiale, cărora li se conferă calităţi absolut imaginare. După G. Călinescu, Conu Leonida „atinge probleme filozofice fundamentale", el „posedă chiar noţiunea de sistem". Discuţia ce are loc între el şi Coana Efimiţa îl face pe comentator să-l compare cu Ştefan Gheorghidiu al lui Camil Petrescu. De tot modestul pensionar Conu Leonida, prefigurând pe rafinatul intelectual Gheorghidiu – greu de acceptat. Caţavencu e şi el un „filozof", „trăieşte mari senzaţii ideologice", „beţia lui nu-i de cuvinte, ci de idei" (?), cultivat, el „se va numi Maiorescu". În alt loc, se spune, mereu, şocându-ne, că „un Caţavencu ilustru este Hasdeu". Urmărind asemenea categorice şi contradictorii alegaţii, pierdem cu totul sensul a ceea ce înseamnă „incultură" şi „demagogie". G. Călinescu ţine să răstoarne tot ce s-a spus despre comediile lui Caragiale. Unii eroi sunt mistici, alţii „filozofi", ba există chiar şi un „fond" al acestora, nu altceva decât „incoerenţa care constituie totuşi un conţinut pozitiv, o tensiune a spiritului". Chiar dacă nu-l împărtăşim, e un nou punct de vedere, ca şi acela proiectat asupra lui Trahanache, care „în embrion e cel mai profund erou erotic român, şi figura lui merită dezvoltată în sensul humorului superior". În acelaşi spirit, mai degrabă romantic decât clasic, e prezentat d-l Goe, care „posedă setea experienţei şi are o anumită impertinenţă, sinonimă cu infatuarea geniului. Numai cu temperamentul unui Goe, Faust poate ajunge la bătrâneţe." Totuşi, nu toate observaţiile lui G. Călinescu izvorăsc dintr-o imaginaţie prea debordantă. Uneori, ele sunt cu adevărat pătrunzătoare, memorabile.

Astfel, analiza nuvelei *Două loturi*, respectiv a eroului Lefter Popescu, şi el un mistic şi un fatalist. Acesta e văzut ca unul dintre cei mai serioşi eroi ai lui Caragiale, rudă bună cu Cănuţă-om sucit, predestinat de a fi în conflict cu viaţa. Lefter îi apare criticului ca un personaj romantic, care „scoate un hohot sarcastic vecin cu demenţa", „când îşi dă seama că a fost victima unei iluzii idealiste". Invocându-i deopotrivă pe Cănuţă şi pe opusul său, Pristanda, care „se conformează ca un ecou", G. Călinescu trage o concluzie pe care exegeza nu poate să n-o reţină: „Ideea că există o lume «caragialiană» unidimensionată rămâne falsă". Lefter, Cănuţă şi Pristanda, „cu toate deosebirile dintre ei, sunt din familia «învinşilor» de mai târziu". Nu sunt de neglijat nici consideraţiile despre *Năpasta*, contrazicând şi ele, de asemeni, opinia curentă. Unanim condamnatul Dragomir i se pare criticului vrednic de simpatie: el a ucis din iubire, nu din interese materiale. Anca nu e, cum se crede, virilizată, din contră, e prea feminină, instinctuală, păstrând pasiunile negative, ura şi răzbunarea. Întorcându-ne la una din „parantezele" amintite, să remarcăm amplul capitol despre natură, ca temă şi ca funcţie în opera celor mai de seamă scriitori români, de la Alecsandri la Hogaş. Ca şi pe Creangă, „ale cărui încercări de descripţie sunt complet eşuate", ambianţa îl lasă indiferent pe Caragiale. „Eroii n-au interior, nu se prelungesc în lucruri, sunt nişte nomazi citadini." Cu excepţia unor nuvele, observaţia are perfectă acoperire şi e de ţinut minte.

Cu toată bogăţia şi varietatea de idei, nu o dată seducătoare prin insolitul trimiterilor şi asociaţiilor, *Domina bona* se relevă ca textul cel mai extravagant, pe care autorul nu s-a mai gândit să-l folosească vreodată. Capitolul despre Caragiale, cu descifrarea unor personaje în cheie mistică şi cu atribuirea unor calităţi imaginare, n-a mai fost preluat sau fructificat de autor nici în *Istoria literaturii române...* (revăzută), unde teatrul şi în special comediile sunt comentate fugar, ca să nu spunem că sunt minimalizate.

*

Ca mai toţi criticii aparţinând celei de-a treia generaţii maioresciene, strălucita pleiadă interbelică, G. Călinescu a fost un partizan al autonomiei esteticului şi al artei ca act gratuit. Într-o măsură mult mai mare decât Tudor Vianu, Perpessicius, Vladimir

Streinu, el şi-a conturat personalitatea de critic-artist, propunând şi cultivând însuşi ceea ce a numit *critica creatoare*. Spre deosebire de confraţii săi, el a proiectat asupra *valorilor* o viziune spectaculos romanescă, istoria literaturii fiind văzută ca o *„sinteză epică"*, deci presupunând imaginaţia critică. În materie de poezie, G. Călinescu a introdus ideea de „simţ poetic" şi pe aceea de *structură* şi distincţia dintre *sens* şi *înţeles*, numai primul termen fiind obligatoriu. Pentru el, nu există structuri obiective, ci numai *puncte de vedere*. Critica şi istoria literară sunt în concepţia lui cele două feţe ale actului critic, acela care e singur capabil să stabilească o *ierarhie de valori*. Structură clasică, G. Călinescu ajunge să reconstruiască o tipologie artistică ideală, făcând elogiul clasicismului, al obiectivităţii, al realismului balzacian. Sigur că un asemenea spirit n-a agreat curentele de avangardă, fiind însă receptiv la proza suprarealistă şi absurdă a lui Urmuz (vorbeşte despre *vis* şi *oniric*) şi, într-o şi mai mare măsură, la ermetism, al cărui reprezentant de seamă, Ion Barbu, formează obiectul unor analize profunde. Cultivarea paradoxului, a digresiunii şi a asociaţiilor, ce ne pun câteodată în derută, fac să simţim stilul eseistic al lui G. Călinescu de-a dreptul seducător.

Toate aceste idei pe care le-am rezumat, spre a le sublinia importanţa, au contribuit adesea la formarea unora dintre criticii noştri cei mai semnificativi din ultimele patru-cinci decenii. Între timp, metodologia critică a evoluat şi s-a diversificat. Interpretarea textului literar se efectuează astăzi din multiple unghiuri şi cu noi instrumente, care lovesc nu o dată în modul de a vedea lucrurile al autorului *Istoriei literaturii române*... Concepţia lui romanescă poate părea depăşită (biografia, ca gen, e în criză), ca şi prea consecventul său clasicism (în teorie), dar autonomia esteticului, gratuitatea artei, ideea că poezia e „un exerciţiu spiritual", conceptul de *structură* şi de *sens*, chipul percutant de a formula idei şi inconfundabil de a comenta literatura, dând la o parte vechi convenţii, clişee şi anchiloze didactice, le conferă acestora o permanentă actualitate. Ele rămân vii, deasupra sau chiar alături de noile metode critice, în pofida anticălinescienilor, care întârzie într-un subiectivism contraproductiv.

AL. SĂNDULESCU

TABEL CRONOLOGIC

1899 *19 iunie.* Se naşte, la Bucureşti, G. Călinescu, fiul natural al Mariei Vişan şi al lui Tache Căpitănescu, adoptat curând de Constantin şi Maria Călinescu.

1906-1910 Urmează şcoala primară la Iaşi şi Bucureşti.

1910-1918 Este elev al liceelor „Dimitrie Cantemir", „Gheorghe Lazăr" din Bucureşti şi al Liceului Internat din Iaşi. Îşi trece bacalaureatul la Liceul „Mihai Viteazul" din Bucureşti.

1919-1923 Urmează Facultatea de Litere şi Filozofie a Universităţii din Bucureşti. În timpul studenţiei a fost subbibliotecar al Facultăţii şi bibliotecar şi paleograf la Arhivele Statului.

1923-1924 După absolvirea examenului de licenţă în limba şi literatura italiană (secundar, limba şi literatura română), e numit profesor la Liceul „Gh. Şincai" din Bucureşti, apoi la Liceul „Diaconovici Loga" din Timişoara, iar mai târziu, la Şcoala superioară de comerţ nr. 2 din Bucureşti.

1924 La recomandarea profesorului său de italiană, Ramiro Ortiz, Ministerul Instrucţiunii îi aprobă concediu de studii pentru o durată de doi ani şi o bursă pentru Şcoala Română din Roma, al cărei director era Vasile Pârvan.

Colaborează la revistele „Roma", al cărei redactor a şi fost o vreme, „Dacia", „Diplomatorium italicum".

1925 Publică studiul *Alcuni missionari catolici italiani nella Moldavia nei secoli XVII e XVIII.*

1926 Debutează ca poet în „Universul literar".

1927 Participă la pregătirea revistei lunare „Sinteza".

1930 Scoate revista „Capricorn".
Publică studiul *Altre notizie sui missionari catolici nei paesi romeni.* Ca şi cel din 1925, adună rezultatele investigaţiilor şi cercetărilor efectuate de autor în arhivele italiene.

1932-1938 Este titularul cronicii literare al revistei „Adevărul literar şi artistic".

1932-1934 Este codirector împreună cu Mihai Ralea la revista „Viaţa românească".

1932 Publică celebra biografie *Viaţa lui Mihai Eminescu*, întregită cu cinci volume în care se descrie opera: *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I. (1934), vol. II, III (1935), vol. IV, V (1936).

1933 Apare romanul *Cartea nunţii.*

1936 Primeşte premiul „Hamangiu" al Academiei Române. G. Călinescu îşi susţine examenul de doctorat cu teza intitulată *Analiza unui manuscris eminescian* (*Avatarii faraonului Tlà*) la Facultatea de Litere şi Filozofie a Universităţii din Iaşi.

1937 Apare volumul *Poesii.*
Obţine prin concurs postul de conferenţiar de estetică şi critică literară la Facultatea de Litere şi Filozofie a Universităţii din Iaşi.

1938 Publică romanul *Enigma Otiliei* şi biografia *Viaţa lui Ion Creangă.*

1939 Apar volumul *Principii de estetică* şi studiile *Liviu Rebreanu* şi *Tudor Arghezi*.
Scoate revista „Jurnalul literar" (ian.-dec.).

1941 Se publică la editura Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă opera fundamentală a lui G. Călinescu *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*.

1941-1942 E desemnat ca profesor suplinitor la Catedra de istorie a literaturii române vechi a Facultăţii de Litere şi Filozofie a Universităţii din Iaşi.

1943 Apare poemul dramatic în proză *Şun sau Calea neturburată, mit mongol*.

1944 La aceeaşi facultate, e numit profesor titular la Catedra de istorie a literaturii române moderne.
Conduce ziarul „Tribuna poporului" (1944-1945). Aici, ca şi în „Lumea" şi „Naţiunea" mai târziu, publicistul politic serveşte interesele Partidului Comunist, care numai peste câţiva ani îl va scoate de la catedră, ţinându-l pe linie moartă o bună bucată de vreme, până prin 1955.

1945 Apare *Istoria literaturii române. Compendiu*.
E transferat ca profesor titular la Facultatea de Litere şi Filozofie a Universităţii din Bucureşti.

1946 Publică volumul *Impresii asupra literaturii spaniole*.
Deschide cursul la Facultate cu prelegerea *Sensul clasicismului*.
Conduce ziarele „Lumea" (1945-1946) şi „Naţiunea" (1946-1949).
Va fi deputat în toate legislaturile până la sfârşitul vieţii.

1947 Deschide cursul cu prelegerea *Istoria ca ştiinţă inefabilă şi sinteză epică*. Ţine cursul *Domina bona*.
Scoate noua serie a revistei „Jurnalul literar" (1947-1948).

1948 Este ales membru titular al Academiei Române.
La Facultate, ţine cursul *Poezia „realelor"*.

1949 În urma unei vaste campanii de denigrare în presa comunistă, fiind acuzat de „idealism" şi „estetism", este eliminat din postul de profesor şi „detaşat" la Institutul de Istorie Literară şi Folclor al Academiei Române, al cărui director va fi din 1951 până la moarte.
Publică însemnările de călătorie *Kiev – Moscova – Leningrad.*
Apare volumul *Trei nuvele.*

1953 Iese de sub tipar romanul *Bietul Ioanide*, foarte rău primit de critica dogmatică a vremii.

1955 Publică reportajul *Am fost în China nouă.*

1958 Apar, în revista „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", micromonografiile *Alexandru Odobescu* şi *Vasile Alecsandri.* Aceasta din urmă publicată în volum în 1965.

1959 Publică monografia *Nicolae Filimon*, care apăruse mai întâi în „Revista de istorie literară şi folclor" (1956), al cărei redactor şef a fost de la înfiinţare (1952) până la moarte.

1960 Apare romanul *Scrinul negru.*
E numit „profesor onorific" la Catedra de istorie a literaturii române a Facultăţii de Filologie din Bucureşti, unde ţine cursul special despre Mihai Eminescu şi Ion Creangă.

1962 Vede lumina tiparului monografia *Gr. M. Alecsandrescu.*

1963 Publică volumul de versuri *Lauda lucrurilor.*

1964 Apare volumul *Cronicile optimistului*, unde, pe lângă eseuri scânteietoare, se găsesc şi destule articole conformiste, în spiritul realismului socialist, contrazicând nu o dată mai vechile idei estetice ale autorului. Primeşte Premiul de stat.

1965, *12 martie.* G. Călinescu moare la Spitalul Otopeni (Bucureşti) de o ciroză a ficatului.

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Premieră în colecția centenară „Biblioteca pentru toți", ediția de față, cinstind centenarul nașterii lui G. Călinescu, reproduce mai întâi *Principii de estetică*, volum constituit de autor din cursurile ținute la Universitatea din Iași, apărut în 1939 la Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", seria „Biblioteca de filosofie românească". Capitolele din *Curs de poezie* și *Tehnica criticii și a istoriei literare* apăruseră anterior în „Adevărul literar și artistic" (pentru datele bibliografice, vezi *Bibliografia* încadrată în această *Notă asupra ediției*). Reluarea lor în volum s-a făcut cu mici modificări și adăugarea de prefață, bibliografie și note. Din motive greu de bănuit, un ultim capitol din *Tehnica criticii și a istoriei literare*, cel de al treilea, de asemeni publicat în revistă, dar cu o pauză mai mare față de primele două, lipsește din volum. Cum trimiterile la conținutul lui se fac în capitolul anterior, am socotit oportun să-i facem loc în cadrul volumului.

Prin confruntarea textului ultim cu cel din „Adevărul literar și artistic", s-au putut corecta unele greșeli de tipar din volum, optând pentru forma corectă din revistă, cum ar fi: „fenomen autonom estetic" în loc de „fenomen estetic", „dezvoltare" în loc de „dezolare", „finit" în loc de „infinit", „proteică" în loc de „profetică", „Poetul" în loc de „Preotul", „îndreptățiri" în loc de „îndreptări" etc.

Într-o *Anexă* concepută pentru această ediție, în scopul valorificării unor texte rămase în periodice, dar care se înscriu

tematic şi au menirea să reprezinte mai larg viziunea estetică a autorului, am reprodus şi alte câteva titluri.

Universul poeziei a cunoscut o elaborare mai îndelungată, fiind publicat fragmentar începând cu 1943 şi apoi într-o formă definitivă în 1948. Manuscrisul acestei ultime forme, verificat mai demult în arhiva autorului, ne-a înlesnit corectarea multor greşeli de tipar. Astfel am corectat „semnul" în loc de „sensul", „regnul" în loc de „regimul", „seroasă" în loc de „serioasă", „constituit" în loc de „constatat", „nuditatea" în loc de „unitatea", „invoca" în loc de „apuca" etc. Mai interesant este că textul publicat prezintă unele omisiuni, se pot bănui ca efect al cenzurii sau autocenzurii, cărora le-am făcut loc în text după manuscris, dar marcate prin încadrare între paranteze drepte.

Am mai profitat de cercetarea manuscrisului şi în cazul studiului *Poezia „realelor"*, în care am putut corecta „gnoză" în loc de „groază", „procreatoare" în loc de „provocatoare", „păuni" în loc de „păduri", „concertul" în loc de „comerţul" etc.

Pentru *Sensul clasicismului*, am găsit în arhiva scriitorului un extras din revistă, căruia autorul i-a adăugat, scris de mână, un *Post-scriptum*, pe care îl reproducem la locul cuvenit.

Facem loc, în continuare, bibliografiei scrierilor din această ediţie:

CURS DE POEZIE – Anterior reproducerii în vol. *Principii de estetică*, 1939, a apărut, pe capitole, în „Adevărul literar şi artistic", astfel:

Cap. I, cu titlul *Între estetică şi critică*: XVIII, seria II, 1937, nr. 884, 14 nov., p. 1.
Cap. II: XIX, seria III, 1938, nr. 906, 17 apr., p. 5.
Cap. III: XIX, seria III, 1938, nr. 907, 24 apr., p. 5.
Cap. IV: XIX, seria III, 1938, nr. 911, 22 mai, p. 5.
Cap. V: XIX, seria III, 1938, nr. 912, 29 mai, p. 5.
Cap. VI: XIX, seria III, 1938, nr. 913, 5 iunie, p. 5.
Cap. VII: XIX, seria III, 1938, nr. 914, 12 iunie, p. 5.

TEHNICA CRITICII ŞI A ISTORIEI LITERARE

A apărut mai întâi în trei capitole, în „Adevărul literar şi artistic", astfel:

Cap. I: XIX, seria III, 1938, nr. 908, 1 mai, p. 5.

Cap. II: XIX, seria III, 1938, nr. 910, 15 mai, p. 11.

Cap. III: XIX, seria III, 1938, nr. 917 bis, 3 iulie, p. 7.

Numai primele două capitole au fost incluse în vol. *Principii de estetică*, 1939, cu mici modificări şi adaos de note.

UNIVERSUL POEZIEI. Anterior textului în ultima redactare, publicat în „Jurnalul literar", 1948, nr. 4-5, p. 1, au apărut fragmente, în redactări uneori mult diferite, astfel:

Cap. I: „Lumea", I, 1945, nr. 5, 21 oct., p. 8 (la „Cronica mizantropului"); republicat în „Naţiunea", II, 1947, nr. 512, 15 dec., p. 2.

Cap. II: „Vremea", XV, 1943, nr. 729, 19 dec., p. 19 (la „Cronica mizantropului", cu titlul *Lumânările*); republicat în „Naţiunea", II, 1947, nr. 527, 25 dec., p. 2.

Cap. III: „Vremea", XVI, 1944, nr. 734, 30 ian., p. 8 (la „Cronica mizantropului", cu titlul *Despre gheaţă*); republicat în „Naţiunea", III, 1948, nr. 548, 26 ian., p. 2.

Cap. IV: „Vremea", XV, 1943, nr. 722, 31 oct., p. 7 (la „Cronica mizantropului", cu titlul *Despre boi*); republicat în „Naţiunea", III, 1948, nr. 560, 8 febr., p. 2.

Cap. VII: „Lumea", I, 1945, nr. 3, 7 oct., p. 8 (la „Cronica mizantropului").

Cap. VIII: „Lumea", I, 1945, nr. 2, 30 sept., p. 8 (la „Cronica mizantropului", cu titlul *Părul şi unghiile*).

Cap. X: „Lumea", I, 1945, nr. 4, 14 oct., p. 8 (la „Cronica mizantropului", cu titlul *Vehiculele*).

Cap. XI: „Vremea", XV, 1943, nr. 724, 14 nov., p. 7 (la „Cronica mizantropului").

CLASICISM, ROMANTISM, BAROC

„Vremea", XVI, 1944, n-rele 740, 741, 742 din 12, 19 şi 26 martie (la „Cronica mizantropului"); reprodus, cu

mici modificări, ca prim capitol în vol. *Impresii asupra literaturii spaniole*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1946, și în ediția a II-a, Editura pentru Literatură Universală, 1965.

SENSUL CLASICISMULUI

„Revista Fundațiilor Regale", XIII, serie nouă, 1946, nr. 2, februarie, p. 248.

Difuzat și sub formă de extras, Monitorul oficial și Imprimeriile statului, Imprimeria națională, 1946.

ISTORIA CA ȘTIINȚĂ INEFABILĂ ȘI SINTEZĂ EPICĂ

„Jurnalul literar", 1947, nr. 1, p. 1.

DOMINA BONA

„Jurnalul literar", 1947, nr. 2, p. 1.

POEZIA „REALELOR"

„Jurnalul literar", 1948, nr. 4-5, p. 71.

ANDREI RUSU

PRINCIPII DE ESTETICĂ

(1939)

CURS DE POEZIE

PREFAȚĂ

Acest opuscul reprezintă nouă* prelegeri ținute la Facultatea de Filozofie și Litere din Iași în primăvara anului trecut. În el sunt unele lucruri originale, măcar în intenție. Firește, nimic nu este nou sub soare și când crezi că ai descoperit o noutate, bagi de seamă că a spus-o altul mai înainte. Spiritul general, cel puțin, al acestui curs circulă azi printre esteții poeziei și nouă nu ne poate rămânea decât meritul nuanței, al unei definiții mai limpezi. Această corespondență între ideile noastre și spiritul contimporan este o dovadă că nu plutim în extravaganță.

Cursul nostru minuscul de poezie este numai un program. Capitolul VI, de pildă, dezvoltat, va putea deveni el însuși o carte deosebită. Poate e mai bine, și așa ne-am zis și noi, ca aceste lucruri delicate să fie numai atinse, iar nu ofilite de prea multă pedanterie. Așa simplu cum pare la întâia vedere, cursul se bizuie pe oarecare speculațiune și se cade ca cititorul să-l examineze cu atenție, spre a nu înțelege mai puțin decât trebuie. Și auditorii, studenți numai în literatură, și tinerii care vor citi aceste pagini pot fi neobișnuiți cu dialectica strânsă,

---

* Tipărită numai în fruntea vol. *Principii de estetică* (1939), această prefață, ca și bibliografia ce urmează, se referă de fapt numai la *Curs de poezie,* care conține șapte prelegeri (n. ed.).

dat fiind că la noi se discută despre poezie într-un chip foarte diletant. Am căutat a ne exprima cât mai limpede cu putință. Dar nu ne-am îngăduit să degradăm noțiunile pentru a da celor grăbiți iluzia că înțeleg. Unele lucruri sunt grele nu prin cuvinte, ci prin calitatea însăși a abstracțiunilor.

Intenția noastră nu a fost să dăm informații despre curentele literare (dadaism, futurism, suprarealism, ermetism), ci numai să ne folosim de ele spre clarificarea unor noțiuni de estetică poetică. Dar ne închipuim că pentru mulți aceste discuțiuni vor avea și un interes documentar. Cititorul trebuie să înțeleagă, de altfel lucrul pare limpede, că noi nu glorificăm și nici nu osândim vreo școală literară, ci numai încercăm a scoate din ele o experiență. Încheierea pentru cititor trebuie să fie aceasta: că oriunde sunt idei clare este și un adevăr, și ca atare luarea în râs superficială nu e o atitudine de intelectual. Școala a îndepărtat pe tineri de la speculațiunea estetică, ținându-i în formule obscure, și noi voim să facem pe acești tineri să gândească.

Noi am intitulat la început cartea mult mai modest *(Curs de poezie),* dar apoi considerații practice din câmpul tipografiei au cerut titlul mai simplu de *Estetica.* Nu este însă nepotrivit. Căci vorbind în particular despre poezie, noi am răspuns la problemele fundamentale ale Esteticii (obiectul, esența artei, receptarea fenomenului artistic). Prin deducție, cititorul va putea determina atitudinea noastră în tot ce are vreo atingere cu arta. Am procedat ca Tilgher, rezolvând de-a dreptul problemele, fără a prezenta materia enciclopedic ca d. Tudor Vianu, la a cărui *Estetica* trimitem în scopul informației și al documentării asupra felului cum esteticienii științifici înțeleg chestiunea.

G. C.

BIBLIOGRAFIE

Nu ne gândim să dăm o bibliografie propriu-zisă, fiindcă problema nu are margini. Se înţelege de la sine că cel interesat trebuie să aibă cât mai largi cunoştinţe de poezie şi o temeinică pregătire ideologică. Vom da însă câteva sugestii în direcţia ideilor noastre:

Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme. Essai sur le mouvement poétique contemporain.* Paris, Ed. Corrêa, 1933.

Adriano Tilgher, *Estetica,* ed. II-a. Roma, Bardi, 1935.

V. Feldman, *L'Esthétique française contemporaine.* Paris, Alcan, 1936.

Charles Baudouin, *Psychanalyse de l'art.* Paris, Alcan, 1929.

Benedetto Croce, *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura,* II-a ed. Bari, Laterza, 1937.

Benedetto Croce, *Poesia e non Poesia,* ed. II-a. Bari, Laterza, 1935.

Paul Valéry, *Introduction à la poétique.* Paris, Gallimard, 1938.

Alain, *Système des beaux-arts,* 8-e éd. Paris, Gallimard, 1926.

Henri Brémond, *La poésie pure.* Paris, Grasset, 1926.

Francesco Flora, *La poesia ermetica.* Bari, Laterza, 1936.

Christian Sénéchal, *Les grands courants de la litterature française contemporaine.* Paris, Ed. Littéraires et Techniques, 1934.

Émile Bouvier, *Initiation à la littérature d'aujourd'hui, cours élémentaire et cours moyen.* Paris, La Renaissance du Livre, 1932.

Saşa Pană, *Sadismul adevărului.* Bucureşti, „unu", 1936.

Werner Mahrholz, *Deutsche Literatur der Gegenwart.* Berlin, Sieben-Stäbe-Verlag, 1932.

Benjamin Crémieux, *Panorama de la littérature italienne contemporaine.* Paris, Kra, 1928.

Urmuz, *Urmuz.* Bucureşti, „unu", 1930.

F. T. Marinetti, *Enquête internationale sur le vers libre et Manifeste du futurisme.* Milano, Edizioni Futuriste di „Poesia".

I Manifesti del futurismo. Milano, Edizioni Futuriste di „Poesia".

André Breton, *Manifeste du surréalisme. Poisson soluble.* Paris, Kra, 1924.

André Breton, *Limites non frontières du surréalisme,* în *La nouvelle Revue Française* din 1 februarie 1937.

Hans Leisegang, *Die Gnosis.* Leipzig, Kroner-Verlag, 1924.

Rudolf Steiner, *Das Initiaten-Bewusstsein.* Dornach, 1927.

J. Evola, *La tradizione ermetica nei suoi simboli, nella dottrina e nella sua „arte regia".* Bari, Laterza, 1931.

Werner Mahrholz, *Literargeschichte und Literarwissenschaft.* Leipzig, A. Kröner Verlag, 1932.

Gustave Rudler, *Les techniques de la critique et de l'histoire en littérature française moderne.* Oxford, 1923.

De la Méthode dans les Sciences (art. *Historie* de G. Monod). Paris, Felix Alcan, 1910.

Otto Fr. Bollnow, *Dilthey. Eine Einführung în seine Philosophie.* Leipzig in Berlin, Teubner, 1936.

Cu privire la ermetism în general şi la tehnica iniţierii, alta ar fi bibliografia. Dar este o primejdie. Profanul poate să se rătăcească. Numai ca o curiozitate am citat pe Rudolf Steiner, pentru prelungirea în epoca modernă a mentalităţii ocultiste. Dar trebuie multă prudenţă, căci neofitul poate cădea în teozofia cea mai rea, cu totul în afara problemei poeziei. Serioasă este opera filozofului italian Evola, dar dificilă. Absolut exterioară vederilor noastre este *La littérature et l'occultisme, Etudes sur la poésie philosphique moderne par Denis Saurat* (Paris, Rieder, 1929). Noţiunea estetică de ocultism n-are nimic de-a face cu ocultismul magic.

I

Estetica este o disciplină, sau, mai bine zis, un program de preocupări, care s-a născut, inconştient sau nu, din nevoia simţită de o întinsă clasă de intelectuali de a vindeca lipsa sensibilităţii artistice prin judecăţi aşa-zise *obiective,* adică în fond străine de fenomenul substanţial al emoţiei. Lipsa de bucurie artistică este un caz mult mai des decât s-ar crede şi foarte mulţi indivizi dintre cei mai inteligenţi citesc cărţi pentru scopuri străine de plăcerea estetică, precum ar fi dorinţa de a se informa, satisfacţia de a găsi în ficţiune întâmplări asemănătoare cu cele din viaţa lor, sau mai ales judecăţi şi prejudecăţi asupra vieţii. Aceşti indivizi, incapabili de a se pronunţa asupra valorii artistice a unei opere, simt o mare uşurare când, printr-un raţionament sau prin însuşirea părerilor unor critici, ajung la încredinţarea că se află în faţa unei opere valoroase. Atunci se produce o adevărată bucurie, care însă nu e bucuria estetică, ci o bucurie psihologică, anume bucuria de a fi scăpat de incertitudine. Ba chiar sunt indivizi, mai rari, nu-i vorbă, care pe calea convingerii ajung să aibă şi emoţia estetică şi să trăiască apoi foarte bine opera pe care n-o puteau simţi direct.

Din această frigiditate s-a născut, aşadar, Estetica, ca propunere de a studia *ştiinţific* opera de artă. Însă care sunt

caracterele științei? O știință ia ființă atunci când se descoperă un fenomen nou, sau, mai corect, când apare un nou unghi de vedere care face ca un grup de fenomene să nu-și mai explice suficient relațiile prin științele vechi.

Emoția artistică e un fapt sufletesc, deci s-ar putea cerceta la Psihologie. Însă esteticianul pretinde că există un aspect al unor emoții care le autonomizează, făcând ca emoția estetică să depășească emoția curat psihologică. Prin urmare, o știință strict nouă începe cu *definirea* fenomenului, ceea ce înseamnă că acest fenomen există nu ca un accident, ci într-un grup de fenomene asemănătoare constituind o clasă.

Definiția se face prin arătarea genului proxim, adică a sferei imediat mai largi care intră ca notă în conținutul noii noțiuni, și a diferenței specifice care îndreptățește autonomia acestei discipline. O dată definit obiectul, urmează să se stabilească metodele de cercetare și în sfârșit se încearcă a se stabili între fenomene raporturi necesare, adică legi.

Se pune întrebarea: există un fenomen autonom estetic, căruia să i se aplice metode speciale de cercetare care să conducă la legi? Operele de artă au întâi de toate un aspect fizic: cartea, tabloul, statuia sunt obiecte. Este de prisos a mai dovedi că discriminarea între lumea fizică a obiectelor și artă e necesară, întrucât oricine își dă seama că artistic nu e propriu-zis obiectul, ci sentimentul pe care obiectul îl deșteaptă în noi. Va să zică rămâne lămurit că un grup de realități fizice sau procese fizice (muzica, dansul) merită să se elibereze din domeniul fizicului și să intre în acela al psihologicului, constituind acolo o clasă aparte. Dar se pune întrebarea dacă acum acest grup e îndreptățit să iasă și de aici și să-și capete desăvârșita autonomie. Piersica pe care o mănânc îmi produce plăcere, muntele pe care îl privesc îmi produce plăcere, poezia pe care o ascult îmi produce plăcere. De ce oare aceste plăceri ar fi atât de eterogene, încât una din

cle, cea stârnită de audiția poemului, să ceară neapărat constituirea unei științe nouă? Guyau, într-adevăr, nu s-a sfiit să pună la temelia complexei emoțiuni artistice o curată senzație de vitalitate. Cei mai mulți esteticieni însă au observat, nu fără dreptate, o notă particulară emoției artistice: aceea de a fi deșteptată numai de *opere*, adică de produse ale geniului. Asta înseamnă că arta presupune o organizare specială a lumii fizice de către om. Însă aceasta e industria. Atunci ni se fac distincțiuni mai subtile. Industria este utilitară, arta e gratuită. O scurtă analiză dovedește numaidecât neîndreptățirea definițiunii. Utilitatea nu e o notă care să facă să înceteze emoțiunea artistică, de vreme ce foarte multe opere de artă au și un folos, și în general artele s-au desfăcut din industrii. Biserica Trei-Ierarhi a fost ridicată în scopuri religioase, dar stârnește emoțiuni artistice. Între util și frumos ca produse ale industriei umane nu este decât o deosebire de atitudine din partea noastră. De la unul la altul trecem prin schimbarea atitudinii de valoare. Copilul care linge o acadea în chip de cocoș trece succesiv de la plăcerea fiziologică la plăcerea artistică și e mâhnit când pentru satisfacerea celei dintâi, mai imperioase, a fost silit să distrugă pe cea de a doua.

Dacă rămâne deci un adevăr câștigat că arta e o expresie a umanității, distingerea prin criteriile utilității și gratuității este șubredă. Atunci s-a încercat o autonomizare pe căi mai îndrăznețe, care și-a găsit chiar la noi reprezentanți dârji. Este foarte firesc ca o nație tânără, cu puțină experiență artistică, să încerce a avea certitudinea valorilor pe calea mijlocită a *științei*. Națiile care cultivă Estetica sunt și acelea mai lipsite de simț artistic. Germania are esteticieni, Franța are critici, Italia are și ea mai mult esteticieni, dar aceasta e o urmare a unei confuzii ieșite din excesiva experiență

artistică ajunsă la saţiu. Chiar Franţa începe să piardă criticii şi să capete esteticieni.

Modalitatea prin care esteticienii români au încercat să autonomizeze fenomenele artistice se poate rezuma cu vorbele *teoria capodoperei*. D-l Mihail Dragomirescu, întâi, şi după el d-l Tudor Vianu, cu aparat mai erudit, dar ducând în fond la rezultatele celui dintâi, fac din capodoperă obiectul propriu al Esteticei, care nu s-ar ocupa cu poezia lui Bolintineanu ori cu aceea a lui Alecsandri, ci cu poezia lui Eminescu, şi nu cu toată poezia lui, ci numai cu aceea izbutită.

Cât e de falsă această teorie vede oricine. Capodopera nu există obiectiv, ca un lucru asupra căruia se pot emite judecăţi universale, ci e o stare de spirit a unor indivizi, un sentiment particular de valoare. Fără să cădem câtuşi de puţin în relativismul care a putut duce pe d-l E. Lovinescu, din alt punct de vedere, la teoria mutaţiei valorilor literare, este hotărât că ajungem la denumirea de capodoperă a unei opere numai pe calea anchetei. Ceea ce pentru unul este capodoperă pentru altul reprezintă un scandal. Ieri se deplângeau opere care azi sunt socotite capodopere. Lipseşte în câmpul artei acel consimţământ la percepţie, care face soliditatea ştiinţelor. Oricât de relativă ar fi senzaţia, dacă cuiva i se pare că afară e cald şi altuia că e frig, avem în termometru un instrument de obiectivare şi de control. Însă care este mijlocul de a afla graniţa între operă şi capodoperă în mod obiectiv nimeni nu ne spune. Judecata estetică se întemeiază pe impresia mea, care scapă de restrângerea particularului prin consimţirea altora, şi e o pseudojudecată care se poate formula aşa: sentimentul de valoare stăpâneşte acum conştiinţa mea. Putem să avem empiric sentimentul că o operă este capodoperă, dar certitudinea, adică consimţământul general cu care se începe orice ştiinţă, niciodată. Încât, pusă

pe această bază, Estetica devine disciplina ciudată care nu-şi cunoaşte obiectul. Şi de fapt capodopera nici nu există decât ca o denominaţiune practică a entuziasmului nostru. Structural, între opera de valoare parţială şi capodoperă nu e decât o deosebire de intensitate. Acelaşi proces de organizare, aceeaşi intenţie se regăsesc şi într-o parte şi în alta. Ar fi curios ca *Luceafărul* lui Eminescu să formeze obiectul Esteticei, ca disciplină autonomă, iar *Epigonii* să rămână un simplu document psihologic.

Am zis că ceea ce alcătuieşte o temelie a solidităţii ştiinţei e metoda, şi esteticianul pune mari nădejdi în probabilitatea de a descoperi nişte procedee prin care să ajungem la convingeri chiar în absenţa impresiei. El ar dori să stabilească *normele* producerii capodoperei, să facă din Estetică o ştiinţă normativă preceptistică. E şi aci o iluzie şi un joc de cuvinte. În ştiinţe obiectul e real, consimţit de toţi, şi metodele nu sunt decât mijloace potrivite obiectului spre a ajunge mai cu uşurinţă la adevărul de formulat în legi. În Estetică obiectul însuşi este incert şi metoda ar avea rostul să ne ajute să-l descoperim. În privinţa asta sunt două ipoteze care se pot gândi: se poate găsi o metodă de a determina capodopera, ceea ce este totuna cu stabilirea mijloacelor de a produce capodopera; şi nu se poate găsi.

Dacă s-ar găsi norma capodoperei, atunci s-ar întâmpla un lucru înspăimântător, vrednic de laboratoarele vechilor alchimişti. S-ar produce o dezvoltare de apocalips, fiindcă arta însăşi ar dispărea. Când am şti cum se face o poezie genială, toţi am deveni mari poeţi şi arta s-ar preface în industrie.

Dacă norma nu se poate descoperi, suntem în neputinţă de a determina obiectul însuşi al Esteticei, cu alte cuvinte, rămânem cu ştiinţa ruinată înainte de a fi ridicat-o. Într-un chip sau altul, Estetica este o ştiinţă care nu există. De aci nu urmează numaidecât că preocupările estetice, adică acelea

având un raport cu arta, sunt superflui. Orice observare a fenomenelor artistice în producerea lor și în efectul lor asupra conștiințelor este instructivă. Se poate alcătui un corp foarte util, empiric util, de observații psihologice, sociologice, tehnice etc. asupra artelor, dar Estetica în înțelesul de studiu obiectiv al capodoperei nu va exista niciodată. Toate străduințele esteticienilor sunt inutile speculațiuni în jurul goalei noțiuni de artă și orice estetică nu cuprinde mai mult decât întrebarea dacă putem sau nu găsi criteriul frumosului, urmată de răspunsul negativ sau de prezumțiuni insuficiente. E adevărat că esteticienii încearcă apoi să clasifice fenomenele artistice sau să studieze formele, cu o oarecare pretenție de metodă naturalistică. Însă nu poți clasifica, nici studia ceea ce n-ai definit. De altfel, cercetările acestea sunt reînvieri ale unor puncte de veche retorică și dacă ele sunt îndreptățite în cadrul unei arte a conducerii și explicării frumosului, ele n-au ce căuta la estetician.

De bună seamă că poezia, adică sentimentul nostru de poezie există. Asupra acestui punct nu mai e nici o îndoială. Poezia nu se poate însă defini, ci numai descrie, fiindcă ea nu e o stare universală, ci un aspect sufletesc particular câtorva indivizi. Orice om aude și vede, afară de puține excepții. Simțul pentru poezie este însă excepțional. De aci și varietatea definițiilor, care nici nu sunt definiții, ci sentințe. Nu vrem să dăm o listă istorică încheiată a definițiilor poeziei, vom alege însă câteva tipuri caracteristice. Este, de pildă, formula metafizică sau speculativă a poeziei, în care găsim mai degrabă o concepție despre lume, o Weltanschauung, decât o observare în domeniul propriu-zis al artei. Oricine știe că, după Platon, lumea aceasta e o perdea de aparențe în care se încheagă în chip efemer și nedesăvârșit lumea prototipilor, a ideilor eterne. Omul are două naturi, una caducă, trupul, și alta nemuritoare, sufletul, care odată a stat

în apropierea esențelor. Lumea fenomenală e o copie a lumii de prototipi, arta e o copie de a doua mână *(Republica)*. Tot după Platon însă, omul e în stare prin reminiscență să-și aducă aminte de Frumusețea esențială, absolută, la vederea unei frumuseți pământești care o copiază. Poetul devine un delirant, un soi de nebun inspirat de divinitate *(Ion)*.

Pentru Schopenhauer, lumea e aparența unei oarbe Voințe, care se desfășură însă tot după idei, privite ca niște eterne forme. Arta, poezia sunt smulgerea din planul unde se afirmă voința oarbă în intuirea, în contemplarea Ideilor. Ca individ, omul cunoaște numai lucruri particulare, ca poet, el se scufundă în universal.

Să lăsăm pe Schelling, a cărui estetică este tot idealistă, și să amintim pe Hegel. După Hegel, ca să vorbim în termeni mai simpli, Universul este desfășurarea lui Dumnezeu, a Absolutului. Dumnezeu ni se destăinuie istoricește, încât metafizica devine o ontologie. Cum se desfășură acest absolut, acesta e punctul original al hegelianismului. Logica, sau, cum se mai zice acum, sistematica, nu este numai un mod de a fi al vieții noastre intelectuale, ci legea însăși a desfășurării Universului. Istoria cugetă. Cum funcționează gândirea noastră? logic, dialectic, adică prin teză, antiteză și sinteză. O propoziție ne conduce numaidecât la negarea ei și apoi la concilierea celor două momente într-un moment superior. Antiteza monarhiei este republica, sinteza celor doi termeni ar fi monarhia constituțională. Din acest idealism istorico-dialectic rezultă pentru artă aceste două lucruri: că arta nu are un obiect deosebit de al filozofiei, obiectul ei neputând fi decât tot ideile, dar în chip mai obscur; și că arta nu e decât un moment istoric al tensiunii spiritului uman către absolut.

Oricât de încântătoare ar fi aceste concepțiuni despre artă și poezie, e lesne de înțeles că Absolutul, Prototipii, Frumusețea eternă nu lămuresc nimic.

Sunt definiții care vor să fie mai apropiate de preocupările Esteticei, cum e aceea a abatelui Brémond, care în fond este tot speculativă, dar de nuanță mistică. Poezia e o pregătire la rugăciune, e o experiență mistică nedesăvârșită, utilă întrucât exaltă spiritul pentru adevărata devoțiune.

Se poate observa, așadar, că mai toți acești idealiști tăgăduiesc valoarea artei în sine. Sunt și poeți care dau poeziei un conținut străin, ca Horațiu, de pildă, cel cu celebrul vers:

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.

S-au dat totuși și definiții mai proprii, prin observarea actului însuși de creație. Dar acestea nu sunt adevărate definiții, ci arătări de note izolate. Copiii, întrebați, să zicem: „ce este calul?" răspund: „calul este când". Așa sunt pseudodefinițiile esteticienilor. Croce vede în artă o activitate teoretică specială. Viața noastră practică, adică sentimentul, devine cu ajutorul imaginii obiect de cunoaștere. Arta este doar o expresie, o descărcare, deci catharsis, a sentimentului. După Adriano Tilgher, arta nu e lipsită de un element intelectual care să deschidă ferestre spre universal. Deosebirea dintre gândire și poezie este că poezia folosește concepte intuitive.

E un lucru de tot interesul că poeții înșiși nu știu ce este poezia și excelează în definițiile de tip extravagant. Sully Prudhomme spunea pontifical: „La poésie a pour mission de susciter et de favoriser l'aspiration au moyen d'un verbe qui fait d'elle un art". Altul, Clovis Hugues, zice solemn: „Le poète a une fonction sociale. Il lui appartient de glorifier le beau, mais il lui appartient aussi de servir le juste qui en est la représentation la plus élevée." Un integralist român, d-l

Ilarie Voronca, zice telegrafic: „Poetul devenit Doge. Poetul adunând în locul semnelor neînțelese din el ori din văzduh, balega armăsarului ritmând fanfara de bâlci cu peniță fără pentru jarul onorurilor oficiale" etc. Am ales la întâmplare câteva pilde, cruțând pe poeții mai cu vază.

Încheierea este că poezia nu se poate defini[1]. Însă că poezia există, nimeni nu se îndoiește. Nu numai că poezia există, dar prin anchetarea spiritelor celor mai alese ale umanității putem ajunge la stabilirea unor pseudonorme. Prin analiza sentimentului de valoare al acestor spirite, constituind un grup arbitrar, lipsit de elementul masei și al contemporaneității, putem constitui un soi de Retorică în care preceptele sunt de fapt observațiuni istorice și statistice și au această notă specială că nu trebuiesc urmate, ci numai meditate. Urmează deci să aflăm nu *ce este poezia,* ci *cum este poezia,* să surprindem în studiul practic al poemelor ilustre acea mecanică prin care să ne sporim conștiința artistică. În chipul acesta, sterila Estetică face loc unei Școale de poezie.

II

Am spus că înțelegem estetica poeziei ca o retorică bizuită pe experiență, care nu încearcă a defini, ci arată nu ce este poezia, ci cum este poezia, căutând a ajunge prin

[1] Numai un poet estetician ca Jean Paul Richter, în a sa *Vorschule der Ästhetik,* și-a dat seama că poezia nu poate fi explicată decât prin analogii și dă și el câteva: „Poezia e o a doua lume în cea de aici, Poezia reprezintă față de proză ceea ce Muzica este față de vorbire" etc.

observațiuni istorice și statistice la un fel de precepte, care însă nu trebuiesc urmate, ci numai meditate, dat fiind că creațiunea e un fenomen spontan. Vom face deci un fel de școală de poezie, utilă spre a lărgi conștiința poetului, incapabilă însă a-l determina să creeze și folositoare în același timp și criticului în măsura în care-i îndrumează sensibilitatea. Ca să scoatem câteva precepte, false precepte, bineînțeles, fără valoare propriu-zis normativă, sau de o valoare care nu se poate constata decât aposteriori, vom analiza pe scurt câteva programe și atitudini poetice, nu cronologic, ci după interesele demonstrațiunii noastre estetice.

Ca înțelegerea să fie mai limpede, vom enunța de la început întâia propoziție la care va trebui să ajungem. Aceasta ar suna cam astfel: *Nu există poezie acolo unde nu este nici o organizațiune, nici o structură, într-un cuvânt, nici o idee poetică.* Atunci când zicem *idee poetică,* am putea fi înțeleși greșit. S-ar putea crede că poezia trebuie să aibă un cuprins inteligibil, noțional, ca, de pildă, cutare poezie de Eminescu care conține o filozofie. Nu e vorba de aceasta. Înțelesul propriu-zis ai noțiunii de *idee poetică* îl vom lămuri mai târziu. Deocamdată vom afirma că orice poezie, întrucât există ca atare, trebuie să apară ca o structură, ca o organizațiune, în care părțile se supun întregului. Cine cunoaște psihologia mai nouă poate găsi o analogie, ba chiar și o îndreptățire, în așa-zisul gestaltism sau psihologia structurală. Fără a intra în amănunte: gestaltismul constată că fiecare percepție are o structură proprie, o formă, care este mai mult decât suma părților. O melodie nu e o adițiune de sunete, ci un fapt care depășește sunetele. Când cânți fiece notă izolat, n-ai analizat melodia. Fenomenul muzical începe abia cu forma totalității, adică cu melodia însăși. Așa și în privința poeziei. Voim să afirmăm deocamdată că o poezie nu e un conglomerat de imagini frumoase în sine, de sunete

frumoase în sine, ci e un fenomen care începe abia cu apariția unei organizațiuni, adică a unui sens general. Unde nu e sens nu e poezie. Să ne ferim însă să traducem cuvântul *sens* cu acela de *înțeles*. Ornamentațiunea unui chilim nu are nici un înțeles, dar are un sens, o orientare, putem să zicem mai nimerit, un ritm care constituie forma, structura.

Această propoziție provizorie o putem demonstra prin analiza teoriilor unei mișcări poetice și artistice care a făcut vâlvă odată, și anume ale *Dadaismului*. Mulți văd în această mișcare un semn de demență colectivă, de morbiditate, și deplâng înrâurirea ei nefastă. Departe de a aproba cumva dadaismul, dimpotrivă, îl vom dezaproba, trebuie să recunoaștem că teama unor oameni străini de problemele artei este neîntemeiată. Dadaiștii nu erau nebuni, ba unul dintre ei, André Breton, scriitor de talent, este chiar medic neurolog. A intrat bineînțeles un spirit de farsă, acea veșnică dorință a boemului de a epata pe burghez, precum și intenția, probabil, de a pătrunde prin violență în istoria literaturii. Într-adevăr, profesorii se ocupă mai puțin cu explicarea marilor autori și mai mult cu ceea ce se poate clasifica: curente, manifeste. Un poet valoros riscă să nu intre într-o istorie a literaturii, în vreme ce un farsor pătrunde. Planul dadaiștilor a izbutit de vreme ce, iată, noi ne ocupăm de ei. De altfel, și în universitățile franceze au fost discutați și putem cita pe Émile Bouvier, care s-a ocupat la Facultatea de Litere din Montpellier de moderniști în genere. Trebuie să admitem însă că dadaiștii sunt niște farsori inteligenți, adesea cu multă cultură și pătrundere, care în farsele lor așa de odioase burghezilor pun măcar sub forma disocierii problemele estetice capitale. De unde și legitimitatea discuțiunii. Să nu ne rușinăm, așadar, de a spune câteva cuvinte despre ei.

În februarie 1916, germanul Hugo Ball înființează la Zürich *Cabaretul Voltaire*, unde, împreună cu românul Tristan

Tzara, cu alsacianul Hans Arp şi compatriotul Richard Huelsenbeck, organizează expoziţii de pictură şi recitaluri de poezie şi de muzică. La 8 februarie, Tristan Tzara procedează la botezarea noului curent, care avea oarecari precursori, în chipul următor: el vâră la întâmplare cuţitul de tăiat hârtie într-un *Larousse* şi dă de cuvântul *Dada,* care e în capul coloanei din dreapta şi înseamnă „Cheval, dans le langage des enfants. *Fig.* et *fam.* C'est son dada, c'est son idée favorite". Curentul fu deci numit *Dada.* Grupul publică întâi *Le Cabaret Voltaire* (iunie 1916), apoi buletinul *Dada* (cinci numere, din iulie 1917 în mai 1919) şi în sfârşit *Cannibale* (1920). Ce înseamnă propriu-zis *Dada?* Nimic. E un cuvânt luat la întâmplare. De aici se desprinde principiul că autorul renunţă definitiv la orice proces de organizaţiune, ba chiar la orice activitate. Un poem se face după Tristan Tzara (VII *Manifestes Dada)* aşa: „Prenez un journal, prenez des ciseaux, choisissez un article, découpez-le, découpez ensuite chaque mot, mettez-les dans un sac, agitez..." Prin urmare, poezia devine o simplă operă a hazardului. Aceasta pare o pură mistificaţiune şi în orice caz nu trebuie multă demonstraţiune ca să ne dăm seama că prin atare metodă nu iese nici o operă de artă. Dadaismul e o curată negaţiune. Totuşi este o negaţiune nu lipsită de inteligenţă şi premeditare. Dadaiştii, vorbim de cei mai cultivaţi, protestează în fond împotriva ideii umflate de *artă,* de *tehnică,* împotriva rutinei clasice, a excesivei conştiinţe estetice. Câţi azi nu fac unui poet o critică strict tehnică, preceptistică, observând că un cuvânt nu este *estetic,* sau o expresie nu este *artistică*? Din negaţiunea bombastică a dadaismului rezultă totuşi adevărul că opera îşi are structura ei necesară şi nu e o simplă adiţiune de cuvinte obiectiv frumoase. A tăia cuvinte din jurnal şi a le pune în pălărie e un fel de a spune că orice cuvânt poate sluji operei de creaţiune şi că nu există cuvinte predestinate,

artistice. A înşira cuvintele scoase din pălărie la întâmplare este a afirma că poezia e în fond rezultatul unui hazard, al unui har, nu al intenţionalităţii. Firește, în realitate hazardul este interior, este ceea ce se numea odată inspiraţie, iar scoaterea din pălărie a lui Tzara reprezintă o simplă farsă demonstrativă. Dadaiştii îşi dau seama de atitudinea lor strict negativă, ba chiar merg până acolo încât recunosc trebuinţa de a distruge dadaismul însuşi, spre a nu cădea într-o convenţie nouă, convenţia negaţiei. Într-o conferinţă din 1922 la Weimar, Tristan Tzara declară: „Ne separăm, demisionăm. Primul care îşi dă demisia din mişcarea Dada sunt eu." Evident, toate aceste idei sunt exprimate teribil, ca să scandalizeze pe burghez: „Nous déchirons, vent furieux, le linge des nuages et des prières, et préparons le grand spectacle du désastre, l'incendie, la decomposition". „Dada ştie tot, Dada scuipă tot." Nihilismul e total: „E inadmisibil ca un om să lase vreo urmă prin trecerea sa pe pământ". Numele revistei, *Cannibale,* arată că dadaiştii vor să facă antropofagie cu cei bătrâni. Titlurile culegerilor de versuri sunt absurde, scandaloase: *Dessins de la fille née sans mère, L'athlète des pompes funèbres, Rateliers platoniques, La première aventure céleste de monsieur Antipyrine.*

Examinând fără prejudecăţi nihilismele de mai sus, putem să scoatem următoarele încheieri: *abuzul noţiunii de „artă" împiedică spontaneitatea procesului creator; hazardul pur fără intervenţia spiritului nostru nu dă nimic; totuşi, din slăbirea atenţiei artistice şi consultarea hazardului pot să iasă uneori apropieri surprinzătoare, începuturi de structuri.* De pildă, cine n-a găsit o pietricică de aluviune ce pare scăpată din mâinile unui bijutier? Lautréamont vorbeşte de frumuseţea „întâlnirii întâmplătoare pe o masă de disecţie a unei maşini de cusut şi a unei umbrele" şi un desenator a zugrăvit această privelişte (Man Ray). Ea surprinde spiritul

ca o întâmplare semnificativă, în chip firesc structurată, demonstrând ironiile vieții. În titlul *Atletul pompelor funebre* este un umor latent al tragicului cotidian, atât de cântat de moderniști. Un cioclu care doarme pe spate într-un dric sau o găină care ouă într-un chipiu nu sunt oare întâlniri surprinzătoare și semnificative? Deci concluzia moderată a dadaismului, care în nici un caz nu poate fi formula întregului proces artistic, este *de a căuta uneori în pălărie structurile hazardului, spre a le continua cu spiritul.*

În fond hazardul pur nu e cu putință niciodată în chip absolut decât dacă am întrebuința mașini. În alegerea jurnalului, în tăierea cuvintelor, în scoaterea lor din sac, intră totdeauna subconștientul nostru care stabilește oarecari asociațiuni, așa cum spiritul în ședințele de spiritism răspunde ceea ce gândim noi înșine. Dadaiștii în poemele lor n-au scos niciodată cuvintele din pălărie, ci au creat un hazard relativ, care e numai o anume arbitrarietate în asociații. Foarte adesea (și acesta e sfârșitul școalei) dadaiștii simulează, fără să-și dea seama bine, hazardul și libertatea, sfărâmând numai aparent ligamentele, dar făcând în fond propoziții în regulă, exprimând mai mult decât o structură, organizațiunea intelectuală care duce la didacticism. În practică, așadar, nu există dadaism. Iată niște versuri de Tristan Tzara:

La Chanson d'un dadaïste
qui avait dada au coeur
fatiguait trop son moteur
qui avait dada au coeur

l'ascenseur portait un roi
lourd fragile autonome
il coupa son grand bras droit
l'envoya au pape à rome

c'est pourquoi
l'ascenseur
n'avait plus dada au coeur

mangez du chocolat
lavez votre cerveau
dada
dada
buvez de l'eau.

*

La Chanson d'un dadaiste
qui n'était ni gai ni triste
et aimait une bicycliste
qui n'était ni gaie ni triste

mais l'époux le jour de l'an
savait tout et dans une crise
envoya au vatican
leurs deux corps en trois valises.

Întâi e de observat că Tristan Tzara nu scoate din pălărie, ci face însuşi raporturi absurde în care intră, prin urmare, subconştientul ori conştiinţa însăşi. Apoi versurile ne fac să râdem. E un lucru general acesta. Foarte multe din poeziile excesiv moderniste sunt comice. De ce? Fenomenul este explicabil şi ne conduce la un pseudoprecept. *Raporturile prea noi, prea neprevăzute, care nu intră într-o structură aperceptibilă de la început, stârnesc râsul.* Şi cum apercepţia este şi o chestiune de adaptare, lumea a râs la orice noutate. De romantici s-a râs cu hohote, de Eminescu au râs mulţi, de poeţii noştri moderni râd deocamdată toţi, fără intenţia de a jigni, având realmente o stare de veselie. *Emoţiile grave, solemne, au nevoie de oarecare convenţie şi chiar banalitate, solemnitatea fiind o ceremonie, o repetiţie de gesturi colective.* Bergson spune că rigiditatea provoacă râsul. Aşa

se-ntâmplă când rigid este individul. Când mecanismul e obştesc, atunci se naşte momentul solemn, oficial. Acum râde individul cu spirit critic exagerat, revoltatul. *Aşadar, în orice operă mare proporţia dintre conformism şi noutate este în favoarea celei dintâi.*

În poeziile lui Tristan Tzara este o organizaţiune fragmentară întâmplătoare, redusă la asociaţiuni neprevăzute. Acestea nu sunt însă lipsite de oarecare umor. Introducerea imaginii motorului alături de noţiunea de cântec este o parodie a mecanismului la care ajunge orice poezie. Un rege care se suie cu ascensorul, care îşi taie braţul drept şi-l trimite papei de la Roma e o satiră a atitudinilor rigide. Gestul regelui e scandalos. „Mâncaţi ciocolată" e o invitare făcută burghezului la acţiunile banale, la satisfacţiile facile. „Spălaţi-vă creierul" este o acuzaţie de îmbâcsire în prejudecăţi. Dadaistul care iubeşte o biciclistă face o încercare violentă de a sfărâma convenţia sentimentală. De ce adică o biciclistă să nu inspire pasiuni tot aşa de mari ca şi străvechea Elena? Ce constatăm de aci? În fuga de orice organizaţie, dadaiştii fac asociaţiuni scandaloase în care în loc să fie imagini sunt de fapt idei programatice. Programul iese în evidenţă în foarte multe din poeziile dadaiste şi futuriste. De pildă, românul Saşa Pană, în numărul unu al revistei *unu,* ne oferă această poezie-*manifest:*

cetitor, deparazitează-ţi creierul
strigăt în timpan
avion
t.f.f.-radio
televiziune
76 h.p.
marinetti
breton
vinea
tzara

ribemont-dessaignes
arghezi
brâncuş
theo van doesburg
uraaaa uraaaaaaaa uraaaaaaaa
arde maculatura bibliotecilor
a. et p. Chr. n.
1234567890000000000 kg.
sau îngraşă şobolanii
scribi
aţibilduri
sterilitate
amanita muscaria
eftimihalachisme
brontozauri
hùooooooooooooooo
etc.

Futurismul, apărut înainte de război în Italia din iniţiativa lui F. T. Marinetti, este foarte înrudit cu dadaismul. Negaţia nu ajunge la nihilism şi în ce priveşte structura poeziei, futurismul rămâne pe poziţia veche a organizaţiunii conştiente. E drept că-n programul lui intră şi intuiţia şi inconştienţa creatoare, dar acestea nu s-au realizat niciodată în sensul dorit mai târziu de suprarealişti. Înlăturându-se noţiunea de hazard, ne depărtăm şi de foloasele asocierii neprevăzute, semnificative. Într-un fel dar, futurismul este teoreticeşte inferior dadaismului, adică mai puţin deschizător de probleme. Negaţia lui se îndreaptă mai ales împotriva academismului sub raportul conţinutului şi al formei. Poezia italiană degenerase într-adevăr prin D'Annunzio într-o declamaţie convenţională fără lirism şi într-un formalism estetizant. D'Annunzio este cel mai tipic cultivator al atitudinii estetice în sine şi al cuvântului artistic în sine, indiferent de valoarea de creaţiune. De pildă:

Ecco, e la glauca marina destasi
Fresca a' freschissimi grecali; palpita:
ella sente ne' l grembo
li amor' verdi de l'alighe.

Cine ştie italieneşte îşi dă seama de preţiozitatea strofei, tipărită de altfel cu o tehnică specială. Întâi se cântă marea, care este convenţional frumoasă. În locul unei impresiuni directe stă vechiul academism personificat în „grembo". Marea are sân, poale (cuvântul e cu totul literar), deci e o fecioară în stilul Primăverii lui Botticelli. Şi apoi vine tot acel limbaj arhaizant ori estetizant: „grecali", „alighe", „li amor" în loc de „gli amori". În sfârşit, marea – fecioară care simte în sân amorul algelor – e tot ce poate fi mai artificial.

Deci futurismul a fost un antidaununzianism. El cere ruperea cu poezia veche, cu tirania artei. El vrea viaţă sinceră. Nu de mult Veneţia era ameninţată de ostilitatea futuriştilor, care apoi au devenit fascişti. În locul decorului de teatru, Italia nouă cerea arhitectura pură de fier şi ciment, priveliştile de viaţă activă, industrială. Formal, futurismul a făcut fraza italiană mai simplă. A combătut retorica, periodul ciceronian, a început a nota repede, telegrafic, aruncând la o parte din propoziţie elementele inutile. Iată un fragment, şi el telegrafic, din manifestul futurist:

„Altă viaţă explozivă. Italianitate paroxistică. Antimuzeu. Anticultură. Antiacademie. Antigraţios. Antisentimental. Contra oraşelor moarte. Modernolatrie. Religia noutăţii. Originalitate. Velocitate. Inegalism. Intuiţie şi inconştienţă creatoare. Splendoare geometrică. Estetica maşinei." etc.

Futuriştii au cântat într-adevăr maşina, avionul, viaţa citadină. Marinetti e primul care a glorificat avionul în franţuzeşte şi italieneşte:

Horreur de ma chambre à six cloisons comme une bière!
Horreur de la terre d'oiseau! Terre, gluau sinistre

à mes pattes! Besoin de m'évader!
Ivresse de monter!... Mon monoplan! Mon monoplan!

În oroarea de academism, futuriştii au început să vorbească în felul negrilor şi au căzut în reportaj. Marinetti reportează asupra bătăliei de la Tripoli şi a războiului balcanic *(La battaglia di Tripoli, Zang-tumb-tumb),* Ardego Soffici scrie un *Giornale di bordo* şi Kobilek *Giornale di guerra.* Deci ce se întâmplă? În dorinţa de a intra în imediateţa vieţii, în devenirea ei, nu fără o înrâurire a lui Bergson, futuriştii nu prind decât momente izolate, ca nişte imagini tăiate de film. Pseudopreceptul nostru este, prin urmare, acesta: *Observaţia în proză şi sinceritatea în poezie nu înseamnă autenticitate disparată, ci descoperirea în elemente a unei structuri ce nu apărea spectatorului obişnuit.* Un roman nu e un jurnal, o colecţie de fapte, ci o suprarealitate a cărei cheie se află în spiritul autorului. Poezia nu e o serie de exclamaţii şi de viziuni, ci o organizaţiune care depăşeşte părţile. Prea multă sinceritate în artă, prea multă viaţă sunt contrare spiritului creaţiunii. Poezia e o liturghie, un ceremonial introdus în viaţă, fără să se confunde cu ea. Cine face din dans o mişcare atât de realistă încât, din intenţia de adevăr şi expresivitate, distruge mecanica, ucide dansul însuşi, care nu e o imitaţie a realităţii, ci o realitate din câmpul conduitelor umane.

Formal, din aceeaşi dorinţă de expresie imediată, futuriştii recurg la trucuri tipografice, căutând să sugereze şi prin aşezarea cuvintelor, confundând în parte poezia cu arta plastică. Ca să dea sugestia a trei trepte, Luciano Folgore scrie aşa:

TRE
Gra
di
ni.

Evident că pentru un orb efectul e spulberat. Este, în fond, o persistență în eroare a lui D'Annunzio, care își închipuia că scriind *li* în loc de *gli* a făcut o finețe. În forma poeziei nu intră forma plastică a literelor și nici măcar sonul cuvintelor, ci numai sonul interior al noțiunilor. O poezie există pentru noi când o gândim.

Futurismul n-a dat nimic de seamă în câmpul poeziei, dar a învățat pe poeți să se exprime mai liber. Cuvântul de ordine este *parole in libertà*. De altfel, în legătură și cu simbolismul, profesau versul liber, fugind de armonie, de estetisme. Spre deosebire de simbolism, care este interior, futurismul rămâne la suprafață. Poetul notează, descrie fugar, creionează fără semnificație, ca Luciano Folgore în aceste versuri din *Caffè notturni:*

Porta a vetri; dentro lumi,
fumi,
ala di profumi.
Porta di legno;
contorcimenti di voci
traverso le fessure.
Caffè notturni
insenature di luce nell'ombra,
macchie di suono
nella opacità della quiete
etc.

Observând numai telegrafic realitatea externă, fără a descoperi un ritual semnificativ, poezia futuristă este o proză.

III

Profanul care citește anume poezie modernă, dadaistă, suprarealistă, pură, chiar futuristă, rămâne izbit de un fapt: nu

înțelege. O poezie trebuie oare înțeleasă, redusă la o schemă de idei? Nu vorbește ea, cum se spune în școală, sentimentului? Ba da. Dar poezia mai veche, oricât de indiferentă sub raportul conținutului noțional, are formal desfășurarea propozițiilor logice, încât oricine este încredințat c-o înțelege. Adesea profanul face o gravă eroare neconsiderând poezie decât ceea ce e formulat în succesiuni de cuvinte inteligibile. Cititorul e mirat când dă de aceste versuri de I. Barbu:

La râpa Uvedenrode
Ce multe gasteropode
Suprasexuale
Supramuzicale;

Gasteropozi!
Mult limpezi rapsozi
Moduri de ode
Ceruri eșarfă
Antene în harfă:

Uvedenrode
Peste mode și timp
Olimp!

În schimb e ușurat la citirea următoarelor strofe de G. Bacovia:

Cum sufletu-nchis
Nimic nu vrea –
Cad frunze-n amurg,
Draga mea!

Sinistră noapte
Și-amară stea –
Curând, și ninge,
Draga mea!

Aci totul e limpede. Frunzele cad, sufletul e închis, noaptea e sinistră şi ninge. Deci este tendinţa de a se cere poetului reprezentări imediat aperceptibile din câmpul percepţiei exterioare şi propoziţii în care raportul dintre subiect şi predicat să se dezvăluie numaidecât. S-a ivit cuvântul ermetism, spre a se clasifica prin el poeziile în care scapă structura percepţiei şi raportul logic. Noţiunea de ermetism nu se poate aplica cu proprietate decât unei categorii anumite de poezii urmărind programatic ocultismul. Într-adevăr, poeziile pot să nu fie înţelese din felurite cauze. Nimic mai limpede decât o poezie futuristă. De obicei ea notează repede aspecte exterioare. Confuziunea vine din viteza transcrierii, care înlătură unele elemente copulative. Dacă ne obişnuim cu metoda aceasta stenografică, ne dăm seama că totul e limpede. Sunt poezii unde se cultivă intenţionat dificultatea. Percepţiile, raporturile sunt normale, însă gramatica este aşa de solitară, încât fără indiscreţiunea autorului nu putem participa la sensul compunerii. Acesta e un ermetism fals, o mistificaţiune. Iată nişte versuri luate la întâmplare din Ilarie Voronca (*unu*, III, 1930, nr. 32):

> Laptele ierburilor se umflă în suvenir şi-n chiot
> Şi inima e spuma care-a rămas din vară,
> Cu-o cupă de vijelie până la buzele fierului
> Cu pomii rupând şorţul albastru al amiezii.
>
> Dar e inscripţia-n miere a ochiului de ciută
> Şi prin sălile lungi ale ecoului rătăceşte o ferigă,
> În vreme ce domniţa îşi scaldă câinii fluizi în voce
> Şi pe vitralii, cerul ca un şarpe boa se răsuceşte.

Acest autor se caracterizează prin dilataţie verbală, discursivitate, sentimentalism şi metaforism. Structura poeziei lui e clară, dar totul e îngreuiat, adesea fără soluţie,

prin gramatica solitară. De pildă, în strofa întâi, cu oarecare atenție, ghicim că e vorba de o rememorare descriptivă a verii cu ierburi, chiote, vijelii, pomi clătinați de vânt acoperind o parte din albăstrimea cerului.

Există și un alt ermetism, veritabil, unde fondul însuși nu este inteligibil, fiindcă nu e luat din lumea inteligibilului. Poetul se cufundă sincer în vis, adică în subconștient, și scoate de acolo o viziune enigmatică în care simte un sens pe care el însuși nu-l poate explica.

Este deci un semn de grabă și de neinteligență artistică să reprobăm tot ce nu înțelegem sub cuvânt de confuzie. Sunt poeți mistificatori, adică falși poeți, dar sunt și poeți adânci. Apriori afirmăm că *o poezie nu e făcută să fie înțeleasă de toată lumea.* Ea cere o inițiere, o complicare sufletească, un sentiment al liturghiei. Să nu ne facem iluzii: pe Eminescu nu-l înțeleg decât foarte puțini inși. Cei mai mulți cred că-l gustă, acceptând ideile lui pe care le disociază din structura poeziilor.

Înainte de a ne ocupa de-aproape de poezia ermetică, să cercetăm în general poezia dificultoasă. Totdeauna poetul a avut înclinare către formula obscură, sibilinică, din care să iasă sentimentul că este inițiat într-o lume care transcende realitatea. Dante cultivă și teoretizează ocultismul:

> Mirate la dottrina che s'asconde
> Sotto il velame degli versi strani.

Ocultismul serios se bizuie însă pe o claritate globală. Pe dată ce orice înțelegere scapă și nu se mai poate găsi nici un capăt de fir, impresia e comică. Un celebru poet burlesc florentin din secolul al XV-lea, Domenico di Giovanni zis Burchiello, de meserie bărbier, făcea în factură clasică convențională niște sonete care păreau aiurări. Citățm o strofă care ne privește și pe noi:

Un huomo da Cucina, un uom da Sacchi,
Un gaio Lelio per Ambasciadore
Una lanterna piena di favore
Portavan per tributo de' Valacchi.

Cine nu-şi aduce aminte de versurile lui M. Zamphirescu?

Văzui oameni de hârtie
Cu mustăţi de chilimbar,
Lei de cocă pe câmpie,
Mâncând stridii cu muştar.

Comicul nu iese atât din absurditatea propoziţiilor, cât din faptul că, deşi n-au nici un sens, dar absolut nici unul, ele au totuşi forma exterioară a propoziţiilor normale. Aşa vorbesc paranoicii. În propoziţie este subiect, este predicat şi raportul luat în goliciunea lui este formal corect, dar între cei doi termeni nu este nici o atingere prin sfera lor. Cuvintele la nebuni curg fără frenaţiune, fără un principiu care să le dea un rost, din subconştient. Însă cum în acest subconştient n-a pierit cu totul forţa de organizaţiune, adesea în hazardul cuvintelor apar insule care par a avea o structurare. Cuvintele în libertate ale demenţilor ne surprind şi ne încântă, fiindcă ei pot realiza raporturi neprevăzute de la care poate rezulta un sens. De la hazardul pur, exterior, al dadaiştilor, alţi poeţi au încercat să treacă la dicteul automatic, adică la înşirarea cuvintelor curgând fără frenaţiune, spre a prinde în hazardul interior asociaţiuni inedite. Atitudinea aceasta, cu toate excesele şi mistificările, are o latură estetică foarte serioasă, care trebuie să intereseze pe orice estet.

Înainte de a trece la poezia străină aşa-zisă suprarealistă, trebuie să amintim că un precursor de tot interesul al dicteului automatic este un român, şi anume Urmuz, de care foarte mulţi nu vor fi auzit vorbindu-se. Psihiatrii consideră

cu multă ironie şi suficienţă pe modernişti, printre care trec pe toţi poeţii pe care nu-i înţeleg, cu înclinarea de a-i declara pe toţi demenţi. Cu atât mai mult ar putea părea suspect Urmuz, care s-a sinucis. În elucubraţiile acestuia nu intră însă nici o alienaţiune şi totul e un joc estetic pe care îl profesează în glumă şcolarii.

Urmuz, pe adevăratul nume Demetru Dem. Demetrescu-Buzău, s-a născut la 17 martie 1883 la Curtea-de-Argeş, ca fiu al medicului spitalului din acea localitate. În copilăria fragedă a fost o vreme la Paris cu părinţii. A fost elev al liceului Lazăr din Bucureşti, apoi a studiat Dreptul, luându-şi licenţa în 1907, şi fu câţiva ani ajutor de judecător în felurite oraşele. După campania din Bulgaria e numit grefier la Înalta Curte de Casaţie din Bucureşti. A făcut campania şi în războiul cel mare, după care şi-a reluat umila slujbă. La 23 noiembrie 1923, deprimat, se sinucise într-un boschet de la Şosea. Moartea lui a trecut neobservată şi nici azi istoria literară nu-l înregistrează. Pentru întâia oară d-l Tudor Arghezi îi publică o bucată în „Cugetul românesc", în 1922, spre marea emoţie a autorului, care avea o înaltă conştiinţă artistică pentru ceea ce unui neprevenit i-ar fi prilej de râs. Acest Urmuz, simplu grefier, era un om de rară cultură, pricepător de muzică bună şi chiar compozitor, şi cine citeşte fără prejudecăţi compunerile lui poate să-i respingă direcţia poetică, dar nu-i poate tăgădui fineţa evidentă a spiritului. E chiar un fenomen ca într-o vreme în care poezia noastră era încă în continuarea lui Coşbuc, să apară atitudini de acestea de negaţie estetizantă.

Ce fel sunt compunerile lui Urmuz? Ca să înlăturăm orice bănuială de demenţă, trebuie să spunem că Urmuz, om afabil, le făcea spre a-şi distra fraţii şi surorile, care, firește, râdeau. În acea epocă de altfel, prin 1916, circulau printre tineri astfel de glume, ba chiar printre elevii liceului Lazăr,

şi e întrebarea dacă nu era oarecum în tradiţia claselor atari jocuri. Iată o bucată:

„PÂLNIA ŞI STAMATE

Roman în patru părţi

Un apartament bine aerisit, compus din trei încăperi principale, având terasă cu giamlâc şi sonerie.

În faţă, salonul somptuos, al cărui perete din fund este ocupat de o bibliotecă de stejar masiv, totdeauna strâns înfăşurată în cearceafuri ude... O masă fără picioare, la mijloc, bazată pe calcule şi probabilităţi, suportă un vas ce conţine esenţa eternă a «lucrului în sine», un căţel de usturoi, o statuetă ce reprezintă un popă (ardelenesc) ţinând în mână o sintaxă şi... 20 de bani bacşiş... Restul nu prezintă nici o importanţă. Trebuieşte însă reţinut că această cameră, vecinic pătrunsă de întunerec, nu are nici uşi, nici ferestre şi nu comunică cu lumea dinafară decât prin ajutorul unui tub, prin care uneori iese fum şi prin care se pot vedea, în timpul nopţii, cele şapte emisfere ale lui Ptolomeu, iar în timpul zilei doi oameni cum coboară din maimuţă şi un şir finit de bame uscate, alături de Auto-Kosmosul infinit şi inutil...

A doua încăpere, care formează un interior turc, este decorată cu mult fast şi conţine tot ceea ce luxul oriental are mai rar şi mai fantastic... Nenumărate covoare de preţ, sute de arme vechi, încă pătate de sânge eroic, căptuşesc colonadele sălii, iar imenşii ei pereţi sunt, conform obiceiului oriental, sulemeniţi în fiecare dimineaţă, alteori măsuraţi, între timp, cu compasul pentru a nu scădea la întâmplare“ etc.

Este, firește, o simplă bufonerie, dar cu spirit. Divagaţia morbidă a spiritului este exclusă. Ceea ce ne face să râdem este tocmai luciditatea autorului. Forma gândirii pare normală, desfăşurarea logică, însă ori de câte ori aşteptăm să

se stabilească un raport banal, autorul îl evită. Conştiinţa este deci trădată chiar prin absurdităţi. În fond avem de-a face cu o parodie a prozei comune. Titlul *Pâlnia şi Stamate* aminteşte convenţia titlurilor clasice *Paul şi Virginia, La femme et le pantin.* Bucata începe, ca orice roman, cu descrierea locului. Ori de câte ori e pe cale de a se stabili o relaţie comună, Urmuz o strică printr-o relaţie absurdă şi totuşi posibilă în alt plan de gândire. De pildă, masa e „bazată" (până aci totul e corect), însă pe calcule şi probabilităţi. Unele vase conţin esenţă, bunăoară de flori, esenţa poate fi însă eternă, adică lucrul în sine. Urmuz stabileşte deci între subiect şi predicat un raport care pare bun în momentul când se face legătura cu predicatul şi apare deodată greşit, întrucât unul din cuvintele care formează predicatul este ambiguu. El face deci nişte calambururi de esenţă sofistică, dând unui cuvânt două conţinuturi deosebite. Doi oameni coboară. Asta e foarte cuminte, căci ne gândim la coborârea mecanică pe scări. Doi oameni coboară însă din maimuţă. Propoziţia este şi acum posibilă, dar sărită pe alt ax, fiindcă „coborâre" înseamnă acum descendenţă. Acest procedeu sofistic produce râsul. În Orient femeile se sulemenesc. Deci ideea că pereţii sunt sulemeniţi în fiecare dimineaţă este introdusă în conştiinţa noastră, cu toată absurditatea, printr-o abilitate formală, prin presupunerea că vom confunda o clipă sfera mai restrânsă a noţiunii femeie orientală cu aceea însăşi de Orient. Cu compasul măsurăm pereţii. Ceea ce măsurăm poate să scadă. Relaţiunea în întregul ei este absurdă şi totdeodată cu aparenţă de corectitudine: „cu compasul pentru a nu scădea la întâmplare". Sofismul este învederat.

Bufoneria cea mai izbutită este *Ismail şi Turnavitu.* Aici autorul are aerul a face portretul a două personaje. Mişcarea portretistă e cea academică, însă cuprinsul e absurd. În

decursul descripției se face mereu confuzie între ființe, vegetale și lucruri. Bucata este totdeodată o vagă parodie a obișnuințelor burgheze:

„Ismail este compus din ochi, favoriți și rochie și se găsește astăzi cu foarte mare greutate.

Înainte vreme creștea și în Grădina Botanică, iar mai târziu, grație progresului științei moderne, s-a reușit să se fabrice unul pe cale chimică, prin syntheză.

Ismail nu umblă niciodată singur. Poate fi găsit însă pe la ora 5 jum. dimineață, rătăcind în zigzag pe strada Arionoaiei, însoțit fiind de un viezure de care se află strâns legat cu odgon de vapor și pe care în timpul nopții îl mănâncă crud și viu, după ce mai întâi i-a rupt urechile și a stors pe el puțină lămâie... Alți viezuri mai cultivă Ismail în o pepinieră situată în fundul unei gropi din Dobrogea, unde îi întreține până ce au împlinit vârsta de 16 ani și au căpătat forme mai pline, când, la adăpost de orice răspundere penală, îi necinstește rând pe rând și fără pic de mustrare de cuget.

Cea mai mare parte din an, Ismail nu știe unde locuiește. Se crede că stă conservat într-un borcan situat în podul locuinței iubitului său tată, un bătrân simpatic cu nasul tras la presă și împrejmuit cu un mic gard de nuiele. Acesta, din prea multă dragoste părintească, se zice că îl ține astfel sechestrat pentru a-l feri de pișcăturile albinelor și de corupția moravurilor noastre electorale. Totuși Ismail reușește să scape de acolo câte trei luni pe an, în timpul iernii, când cea mai mare plăcere a lui este să se îmbrace cu o rochie de gală făcută din stofă de macat de pat cu flori mari cărămizii și apoi să se agațe de grinzi pe la diferite binale, în ziua când se serbează tencuitul, cu scopul unic de a fi oferit de proprietar ca recompensă și împărțit la lucrători"... etc.

În această absurditate este remarcabilă demnitatea stilistică, liniştea de mare prozator clasic din care, prin contrast fireşte, iese şi comicul.

Lui Urmuz îi datorăm şi o fabulă, adică o parodie a fabulei. Totul de la început până la sfârşit e absurd, dar se desfăşoară după regulile genului. E un titlu arbitrar, un text cu dialog şi o morală ce n-are nici un sens şi nici o legătură cu textul. Fabula aceasta a fost imitată de mulţi din plăcerea de a alcătui o fabulă pură, fără afabulaţie, deşi cu forma ei. Esteticeşte, asta este interesant: va să zică în poezie forma însăşi a unei activităţi sufleteşti fără conţinutul ei poate interesa. A avea aerul că povesteşti fără să povesteşti nimic poate duce la un epic pur. Un poet francez a încercat asta. Deocamdată iată fabula:

CRONICARI
(Fabulă)

Cică nişte cronicari
Duceau lipsă de şalvari
Şi-au rugat pe Rapaport
Să le dea un paşaport.
Rapaport cel drăgălaş
Juca un carambolaş,
Neştiind că-Aristotel
Nu văzuse ostropel.
„Galileu! O, Galileu! –
Strigă el atunci mereu –
Nu mai trage de urechi
Ale tale ghete vechi."
Galileu scoate-o sinteză
Din redingota franceză,
Şi exclamă: „Sarafoff,
Serveşte-te de cartof!"

Morala
Pelicanul sau babiţa.

Urmuz are jovialitate, aşa cum avea Alfred Jarry în Franţa. Totuşi aceste compuneri nu pot depăşi limitele unor farse. A nu lăsa să intre nici o organizaţiune înseamnă să stai cu mintea trează, fiindcă subconştientul nostru structurează de la sine. Urmuz cade singur într-o convenţie, de altfel voită, de a se menţine în absurd, şi unde e convenţie nu e loc pentru creaţiune. *Aşadar, absurditatea pură, chiar pusă la cale conştient, şi mai ales atunci, nu duce decât la mici efecte comice.*

Un tânăr modernist Moldov a încercat la noi să imite pe Urmuz, dar aceste imitaţii sunt silnice, fără spirit, sunt parodii de parodii (*unu,* aprilie 1928):

„Şmaie este un tip compus din: ochelari, boccea, calendar şi trapez de lemn cu om săritor.

În toate anotimpurile poartă aceleaşi haine, aceeaşi pălărie de turist, nedespărţindu-se de ele niciodată" etc.

Ca să nu ne închipuim că Urmuz este un caz unic românesc, n-avem decât să amintim celebrul *Hareng saur,* adică *Scrumbia* de Charles Cros. E o absurditate voită în scopul de a scandaliza, în care însă e un moment interesant, şi anume gratuitatea unui gest. Eroul spânzură o scrumbie pe un zid. Dacă în proză acţiunile trebuie să fie motivate, în poezie gratuitatea poate duce la un epic pur, surprinzător ca o enigmă:

LE HARÉNG SAUR

Il était un grand mur blanc –
nu, nu, nu,
Contre le mur une échelle –
haute, haute, haute,
Et, par terre, un hareng saur –
sec, sec, sec.

Il vient, tenant dans ses mains –
sales, sales, sales,
Un marteau lourd, un grand clou –
pointu, pointu, pointu,

Un peloton de ficelle –
gros, gros, gros.

Alors il monte à l'échelle –
haute, haute, haute,
Et plante le clou pointu, –
toc, toc, toc,
Tout en haut du grand mur blanc –
nu, nu, nu.

Il laisse aller le marteau –
qui tombe, qui tombe, qui tombe,
Attache au clou la ficelle –
longue, longue, longue,
Et, au bout, le hareng saur –
sec, sec, sec.

Il redescend de l'échelle –
haute, haute, haute,
L'emporte avec le marteau –
lourd, lourd, lourd,
Et puis, il s'en va ailleurs –
loin, loin, loin.

Et, depuis, le hareng saur, –
sec, sec, sec,
Au bout de cette ficelle –
longue, longue, longue,
Très lentement se balance
toujours, toujours, toujours.

J'ai composé cette histoire –
simple, simple, simple,
Pour mettre en fureur les gens –
graves, graves, graves,
Et amuser les enfants –
petits, petits, petits.

IV

Studiind cauzele care fac poezia dificilă, am amintit de dicteul automatic, adică de abolirea voluntară a frenaţiunii în vorbire, în scopul de a prinde în hazardul interior asociaţiuni inedite. Urmuz, din ale cărui inteligente bufonerii am citat câteva fragmente, nu este totuşi un automatic, ci un simulator de automatism. Căci am spus că un om, chiar în stare delirantă, nu poate înlătura cu totul structurile logice pe care de la sine le oferă subconştientul. Urmuz, dimpotrivă, de câte ori este pe punctul de a cădea într-o asociaţiune normală, fuge de ea cu bună-ştiinţă, dovedindu-şi permanenta luciditate. De unde şi comicul. Fugind de mecanica asociaţiunii conştiente, Urmuz cade în mecanica fugii de orice asociaţie şi acest mecanism provoacă râsul.

Adevăratul dicteu automatic a fost definit şi profesat de suprarealişti şi îndeosebi de teoreticianul lor André Breton. Cum acesta este medic de boli mintale, am putea să bănuim că e vorba de o contagiune simpatetică, nu rară în astfel de cazuri, că anume Breton, încântat de vorbirea fără frenaţiune, plină de surprize, a paranoicilor, ar dori s-o imite. Totuşi, fapt dezamăgitor, foarte rar demenţii vorbesc în aşa chip încât să nu fie înţeleşi deloc, cum e cazul cu poeţii suprarealişti. Compoziţia lor e mai degrabă plată. Iată o poezie, intitulată *Pământul,* de un schizofrenic, citată în *Cursul de psihiatrie* din anul 1923-1924 al răposatului prof. dr. Obreja:

Vremea e o carte
Dumnezeu a fost zeţar
Iar în carte e pământul
I-o eroare de tipar.

La temelia suprarealismului stau unele orientări ale gândirii contimporane. În primul rând este freudismul, pe

față exaltat, care, precum se știe, pune un accent deosebit pe inconștient. În al doilea rând este, fără îndoială, filozofia lui Bergson. Aceasta e dominată de noțiunea de devenire. Eul nostru absolut este un râu perpetuu, curgând în pură indeterminațiune. În genere realitatea este inaccesibilă gândirii, dar poate fi trăită. Ceea ce socotim noi drept realitate nu e decât o realitate relativă, o operațiune practică de oprire a realității în devenire în câteva relațiuni și simboluri convenționale. Prin urmare, activitatea teoretică este principial prozaică, opusă vieții. A trăi integral gândirea înseamnă a o elibera de obișnuința superficială de a vârî totul în categorii. Este limpede, așadar, că atât freudismul cât și bergsonismul au pregătit teoreticește terenul suprarealismului, al dicteului automatic, care este o propunere de a fugi de orice schemă logică, de a se cufunda în ininteligibil, acolo unde se poate surprinde gândirea în mișcare, trăind. Acolo în râul informe al gândirii este realitatea cea adevărată, nealterată de convenția practică a logicei, e *suprarealitatea*. Însă forma cea mai simplă prin care putem să ne eliberăm de gândirea logică este visul.

„Din clipa – zice Breton – când [visul] va fi supus unui examen metodic, când prin mijloace anumite vom ajunge să ne dăm seama de vis în integritatea lui (și asta presupune o disciplină a memoriei de mai multe generații; să începem chiar de acum a înregistra faptele mai bătătoare la ochi), din clipa, așadar, când curba sa se va desfășura cu o regularitate și o amploare fără precedent, putem spera că misterele care nu sunt mistere vor face loc marelui Mister. Cred în topirea viitoare a acestor două stări, în aparență așa de contradictorii, a visului și a realității, într-un soi de realitate *absolută*, de *suprarealitate*, dacă se poate spune astfel."

Așa vorbește Breton și foarte ușor se poate observa că suprarealitatea lui este un corespunzător al trăirii realității

absolute bergsoniene. Cum această suprarealitate se confundă însă cu visul, putem adăuga că Breton profesează *onirismul.* Iată acum, spre mai multă claritate, cum definește Breton însuși suprarealismul în vederea unui articol de enciclopedie, asta în *Manifeste du surréalisme* (1924):

„*Suprarealism,* n.m. Automatism psihic pur prin care ne propunem să exprimăm, fie verbal, fie scris, fie prin orice alte mijloace, funcționarea reală a gândirii. Dicteu al gândirii, cu absența oricărui control exercitat de rațiune, în afară de orice preocupare estetică sau morală.

Encicl. Filos. Suprarealismul se bizuie pe credința în realitatea superioară a unor forme de asociațiuni neglijate până acum, în atotputernicia visului, în jocul dezinteresat al gândirii. El tinde să ruineze definitiv toate celelalte mecanisme psihice și să se substituie lor spre rezolvarea problemelor principale ale vieții. Au făcut act de suprarealism absolut d-nii Aragon, Baron, Biffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac."

E întrebarea cum va proceda poetul ca să se cufunde în automatismul psihic pur, fugind de orice constrângere schematică a rațiunii, de vreme ce am constatat că nici măcar demenții nu sunt în stare să fugă de structurile logice? Problema pare de la început disperată. Ori ne lăsăm în voia pretinsului automatism și înregistrăm ceea ce ne trece prin minte, și atunci fără să vrem suntem tiranizați de mecanismul logic care a pătruns și în inconștient, ori, în sfârșit, extirpăm cu bună-știință, ca Urmuz, orice structură incipientă, dar atunci nu mai avem de-a face cu nici un automatism, ci cu o convenție care duce la efecte comice. În sfârșit, să dăm iarăși cuvântul lui Breton, care ne dă următoarele instrucțiuni:

„Puneți să vă aducă ce trebuie pentru scris, după ce v-ați așezat într-un loc cât mai favorabil concentrării spiritului

asupra lui însuşi. Aşezaţi-vă în starea cea mai pasivă sau mai receptivă cu putinţă. Faceţi abstracţie de geniul vostru, de talentele voastre, de talentele tuturor celorlalţi. Socotiţi că literatura este unul din cele mai triste drumuri, dintre acelea care duc la orice. Scrieţi repede fără subiect preconceput, destul de repede ca să nu puteţi reţine şi ca să nu fiţi ispitiţi să vă recitiţi. Prima frază va veni singură, atât e de adevărat că în fiece clipă există o frază străină gândirii noastre conştiente, care nu cere decât să se exteriorizeze. Este destul de greu să ne pronunţăm asupra cazului frazei ce va urma; ea participă fără îndoială şi la activitatea noastră conştientă şi la cealaltă, dacă se admite că faptul de a fi scris prima frază cere un minimum de percepţie. De altfel lucrul acesta nu trebuie să vă intereseze; în asta constă mai cu seamă interesul jocului suprarealist... Continuaţi cât poftiţi. Încredinţaţi-vă caracterului inepuizabil al murmurului. Dacă tăcerea ameninţă să se stabilească dintr-o greşală, ca să zicem aşa de neatenţie, rupeţi-o fără ezitare cu un rând prea clar. După cuvântul a cărui origină vi se pare suspectă, puneţi o literă oarecare, litera *l* de pildă, mereu litera *l*, şi restabiliţi arbitrarietatea, impunând această iniţială cuvântului ce va urma."

Prin urmare, Breton ne schiţează o metodă de a visa şi de a înregistra visul. Ceea ce ne izbeşte aici însă, şi lucrul nu e lipsit de un anume umor, este efortul conştient de a surprinde inconştientul. Ce înseamnă oare „aşezaţi-vă în starea cea mai pasivă" dacă nu o încordare a atenţiei, care face să se risipească orice spontaneitate? Este cunoscut dialogul umoristic dintre doi inşi care dorm în aceeaşi cameră:

– Tu dormi?

– Da!

Prin chiar faptul de a răspunde afirmativ, pretinsul adormit neagă faptul dormirii. Tot aşa suprarealistul, prin

chiar propunerea de a scăpa de conştiinţă, se aşează în punctul ei cel mai acut. Dar în sfârşit, înainte de a da un verdict, să aruncăm ochii asupra unor rânduri suprarealiste. Ceea ce înspăimântă pe cititorul profan şi-l aiureşte e imposibilitatea de a înţelege ceva, fiindcă am văzut că tendinţa comună este de a reduce poezia la scheme logice, lucru de altfel eronat sau măcar exagerat. Ca să înţelegem sau, mai bine zis, să ne aşezăm la justa poziţie receptivă faţă de această poezie, trebuie să renunţăm la orice sforţare de a înţelege. De la titlu şi până la ultimul punct nimic n-are nici un înţeles. Sunt cuvinte fără sens dictate, zic poeţii, de conştiinţa dinlăuntru şi interesante întrucât alcătuiesc un desen neprevăzut:

„Ma tombe, après la fermeture du cimetière, prend la forme d'une barque tenant bien la mer. Il n'y a personne dans cette barque si ce n'est par instant, à travers les jalousies de la nuit, une femme aux bras levés, sorte de figure de proue à mon rêve qui tient le ciel. Ailleurs, dans une cour de ferme probablement, une femme jongle avec plusieurs boules de bleu de lessive, qui brûlent en l'air comme des ongles. Les ancres des sourcils des femmes, voilà où vous voulez en venir. Le jour n'a été, qu'une longue fête sux la mer. Que la grange monte ou descende, c'est l'affaire d'un saut dans la campagne. A la rigueur s'il pleut, l'attente sera supportable dans cette maison sans toit vers laquelle nous nous dirigeons et qui est faite d'oiseaux multiformes et de grains ailés. La palissade qui l'entoure, loin de me distraire de ma rêverie, joint mal du côté de la mer, du côté du spectacle sentimental, la mer qui s'éloigne comme deux soeurs de charité.

Ceci est l'histoire de la seconde soeur, de la boule bleue et d'un comparse qui apparaîtra toujours assez tôt. Sur la barque molle du cimetière s'ouvrent lentement des fleurs,

des étoiles. Une voix dit: «Etes-vous prêts?» et la barque s'élève sans bruit. Elle glisse à faible hauteur au-dessus des terres labourées, dont la chanson ne vous importe plus, mais qui est très ancienne et s'enroule autour des châteaux-forts."

O observaţie e de făcut. Intre bufoneriile lucide ale lui Urmuz şi compunerile dictate ale suprarealiştilor este această deosebire că cele din urmă ne fac să râdem mai puţin sau chiar deloc, putând chiar să ne dea scurte impresii de sublim. Explicaţia este uşoară. La Urmuz automatismul este simulat şi atenţia îndreptată mereu asupra unui raport nou, grotesc şi caricatural. Compunerile lui Urmuz sunt în fond satirice. Suprarealiştii sunt însă sincer lirici şi din când în când cad peste asociaţiuni care sunt adevărate imagini. Principial, plutirea aceasta în vis nu numai nu contrazice poezia, ci o condiţionează. Caracteristic visului este mersul fluidic, care distruge conturul obişnuit al lumii fenomenale. Breton visează, fie şi deştept, că se află în cimitir. Sicriul poate numaidecât lua forma bărcii. Zborul, plutirea sunt mişcări tipice în vis şi mediul acvatic e acolo dintre cele mai obişnuite. Deci barca pluteşte pe mare şi apoi marea se confundă cu cerul şi visătorul zboară în jurul turnurilor unui castel. Că un personaj apare şi dispare fără motivare e un lucru foarte firesc în visare. Ca o casă să fie făcută deodată din flori este iarăşi normal acolo. De altfel confuzia aceasta dintre eu şi non-eu este tipică visului, dovadă că realitatea este o funcţie a conştiinţei. E foarte normal ca un individ să ne spună aşa: „Am visat că mergeam pe o apă şi cineva, parcă o femeie, mă striga mereu; apoi femeia pare că era o pasăre, dar, lucru curios, pasărea eram eu". Evident, când astfel de vise duc confuzia eului până la dedublare şi se repetă, putem să bănuim o stare maladivă gravă, dar în mod obişnuit confuzia între eu şi non-eu este legea însăşi a visului. Deci ca transcriere a visului, fragmentul lui Breton ar

trebui să ne impresioneze. Şi totuşi ne lasă reci şi uneori ne face să râdem. Nu este greu să găsim explicaţia. Răceala vine din lipsa de sens, de sens, nu de înţelegere. Visele noastre, oricât de confuze, alcătuiesc nişte complexe, cum spune Freud, fie că-i admitem metoda psihanalitică, fia că nu. Totul în vis, deşi ininteligibil, adică nereductibil la scheme logice, se orientează, se sensează în jurul unei emoţii fundamentale. De pildă, multe vise au ca nucleu spaima. Cineva, o entitate proteică ne urmăreşte şi noi alergăm şi nu putem din cauza amorţelii picioarelor. Un noroi greu ni le încurcă. Uneori cerul parcă pică pe noi. Bineînţeles, când ne-am culcat obosiţi. Toate imaginile onirice sunt coerente, şi acolo în vis ele nu ni se par absurde după legea însăşi a visului. Ele au limbajul lor propriu, ele spun ceva ce nu se poate exprima în limba discursului. Dovada că totul este strâns în jurul unei emoţii fundamentale este că ne deşteptăm sub impresia puternică a visului cu sentimentul încă de teroare, dacă visul a fost terorist. Această emoţie centrală formează sensul visului. Ei bine, ceea ce lipseşte în fragmentul oniric al lui Breton este tocmai nucleul emoţional. Visul lui nu e credibil, nu e coerent în ordinea interioară. Dante, deşi n-avea nici o idee de suprarealism, a intuit mai bine poezia suprarealităţii onirice. În *Vita nuova* el visează un vis care are o nuanţă apocaliptică.[1] Cerul se întunecă,

[1] „Io dico che ne lo nono giorno, sentendo me dolere quasi intollerabilmente, a me giunse uno pensero, lo quale era de la mia donna. E quando èi pensato alquanto di lei, ed io ritornai pensado a la mia debilitata vita; e veggendo come leggera era lo suo durare, ancora che sana fosse, si cominciai a piangere fra me stesso di tanta miseria. Onde, sospirando forte, dicea fra me medesimo: «Di necessitade convene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia». E però mi giunse uno si forte smarrimento, che chiusi li occhi e cominciai a travagliare si come farnetica persona ed a

păsările cad moarte din aer, apele se fac de sânge, femei necunoscute merg despletite. Privelişte e absurdă, dar plină de sens. I se prevesteşte moartea Madonnei sale, Beatrice, şi i se face şi lui o prevestire bizuită pe principiul necesităţii: „Tu pur morrai". Când Dante se deşteaptă, rămâne turburat, căci datele visului se pot introduce şi în complexul vieţii lucide. Dante visase într-adevăr visul lui, nu-l făcuse după metoda lui Breton, de unde putem scoate pseudopreceptul că cea mai bună metodă de a surprinde viaţa eului lăuntric, visul, este de a ne memora vise adevărate şi de a le dezvolta apoi artistic în temeiul emoţiei fundamentale. *Fără emoţie nu există poezie onirică.*

Am observat că lectura fragmentului lui Breton, şi de altfel al oricărui altuia, produce şi oarecare veselie, e drept nu aşa de intensă ca aceea rezultată din citirea lui Urmuz. De unde vine aceasta? De unde vine şi la Urmuz. Din luciditate.

La Urmuz luciditatea e intenţionată, la Breton ea e fără voie. Nebunia e greu de simulat. Falşii nebuni sunt numaidecât descoperiţi. Putem spune că ei n-au haz. E suficient un exemplu ca să vedem cum poetul e trădat de raţiune. La un moment dat el a zis: „...aşteptarea va fi suportabilă în această casă fără acoperiş înspre care ne îndreptăm şi care e făcută

---

imaginare in questo modo; che ne lo incominciamento de lo errare che fece la mia fantasia, apparvero a me certi visi di donne scapigliate, che mi diceano: «Tu pur morrai». E poi, dopo queste donne, m'apparvero certi visi diversi e orribili a vedere, li quali mi diceano: «Tu se' morto». Così cominciando ad errare la mia fantasia, venni a quello ch'io non sapea ove io mi fosse; e vedere mi parea donne andare scapigliate piangendo per via, maravigliosamente triste; e pareami vedere lo sole oscurare, si che le stelle si mostravano di colore ch'elle mi faceano giudicare che piangessero; e pareami che li uccelli volando per l'aria cadessero morti, e che fossero grandissimi terremuoti" etc.

din păsări multiforme şi din boabe întraripate". În loc să avem relaţiuni onirice veritabile, avem construcţiuni artificiale. Casa cuprinde ca notă principală în noţiunea ei acoperişul. Deci poetul o evită, zicând casă... fără acoperiş. În mod normal, oniric, dacă ceva asemănător s-ar înfăţişa, noi nu i-am zice casă, ci poate i-am da un nume propriu, crezând că avem de-a face cu o fiinţă. Disociaţia făcută de Breton e un semn de atenţie. Păsările mănâncă grăunţe. Deci Breton face casa din păsări şi grăunţe printr-o asociaţie mai degrabă lucidă. Şi acum culmea lucidităţii. Păsările au aripi şi boabele sunt inerte. Ei bine, Breton distruge acest raport normal şi face păsările inerte, dând boabelor aripi. Din acest amestec al conştiinţei, al unei conştiinţe poate inconştiente, dar de structură logică, se naşte impresia bufoneriei.

Idolul suprarealiştilor este Isidore Ducasse, pretins conte de Lautréamont, mort foarte tânăr în 1870. Ale sale *Chants de Maldoror* sunt după unii semn de demenţă, după alţii poezia „avec un grand P". Nu se poate tăgădui notaţiilor sale automatice un anume sens al fantasticului, al viziunii:

„Deux piliers, qu'il n'était pas difficile et encore moins possible de prendre pour des baobabs, s'apercevaient dans la vallée, plus grands que deux épingles. En effet, c'étaient deux tours énormes. Et, quoique deux baobabs, au premier coup d'oeil ne ressemblent pas à deux épingles, ni même à deux tours, cependant, en employant habilement les ficelles de la prudence, on peut affirmer, sans crainte d'avoir tort (car, si cette affirmation était accompagnée d'une seule parcelle de crainte, ce ne serait plus une affirmation; quoiqu'un même nom exprime ces deux phénomènes de l'âme qui représentent des caractères assez tranchés pour ne pas être confondus légèrement), qu'un baobab ne diffère pas tellement d'un pillier, que la comparaison soit défendue entre ces formes architecturales"... etc.

Şi Lautréamont ne face să râdem uneori şi e foarte probabil că intenţia lui, ca şi a lui Urmuz, ca şi a lui Charles Cros, este de a indigna pe burghez. Mai mult decât spontaneitatea onirică lucrează aci conştiinţa disociatoare. Toată vorbăria aceasta discursivă pentru lucruri de nimic este un procedeu tipic pentru obţinerea comicului şi Molière îl foloseşte statornic.

Cine urmăreşte pe suprarealişti constată următoarele lucruri. Din această experienţă ies unele sugestii, aceea, de pildă, că e bine să ne scăpăm din când în când de tirania inteligibilului. În practică însă, nici un poet mare n-a ieşit din această şcoală şi în fond nici o poezie valabilă, şi, ca şi în cazul dadaiştilor, toţi mai devreme sau mai târziu s-au lăsat de suprarealism. Evident, în materie de artă nu apelăm la sufragiul universal. Prin faptul că mulţimea respinge un anume fel de poezie nu înseamnă că aceea nu este valoroasă. Însă când elita unei epoci compusă din câteva zeci de spirite primitoare şi în cele din urmă propunătorii înşişi renunţă, e un semn că direcţia e greşită. Unde lipseşte orice fel de consimţire, oricât de restrânsă dar continuă, putem fi siguri că nu e poezie. Iar concluzia ultimă este că *arbitrarul sistematic oboseşte spiritul şi că poezia cere un sens.*

Deşi despre poezia pură s-au vărsat valuri de cerneală, totuşi noi nu vom spune decât puţine cuvinte deocamdată, deoarece mai tot ce se discută nu aparţine domeniului strict al poeziei pure. Noţiunea de poezie pură a fost popularizată de abatele Henri Brémond printr-o comunicare făcută la Institut la 24 octombrie 1925. Formula a fost apoi îmbrăţişată cu frenezie şi folosită în chipul cel mai abuziv chiar pentru poeţi care contrazic principiul purismului. Se cade, prin urmare, să mărginim gândirea abatelui Brémond la adevărata ei intenţie. În această privinţă abatele se află foarte aproape de suprarealişti, teoreticeşte cel puţin, foarte în continuarea

bergsonismului, pus de astă dată în slujba catolicismului. Suprarealiştii erau antiraţionalişti şi căutau să se cufunde în realitatea vie, ininteligibilă. Abatele Brémond este şi el antiraţionalist şi vrea să se cufunde prin cuvânt în Dumnezeu. El este, cu alte cuvinte, un mistic. În Franţa, raţionalismul este aproape congenital şi atinge chiar catolicismul. Neocatolicii francezi ca Massis sunt raţionalişti, adică socotesc că trebuie să se dea credinţei suportul convingerii prin tehnica logică. Tomismul este în floare. Admiţând propoziţia supremă a bisericii, dogma, fiindcă este atestată prin autoritatea Scripturii, celelalte puncte ale credinţei trebuie să decurgă silogistic din ea. Pascal însuşi este cum nu se poate gândi mai cartezian în întrebările şi demonstraţiile lui. Abatele Brémond vrea să exalte iraţionalul, să facă din poezie un exerciţiu mistic. Poezia este, după el, un fel de rugăciune, o rugăciune profană bineînţeles, dar care ne predispune către adevărata rugăciune, care desigur nu e decât o murmurare de totală părăsire în voia Misterului Divin. Atât a spus abatele, mai mult din interese bisericeşti decât artistice, dar toţi au început să interpreteze teoria după priceperea lor. Şi mai ales s-a născut concepţiunea că o poezie pură înseamnă o poezie *purificată* de orice conţinut, o curată bolborosire. Evident, în cazul acesta compunerile lui Urmuz şi poezia suprarealistă devin poezie pură. Gândul lui Brémond n-a fost acesta, căci ar fi fost să nege poezia veche romantică, foarte religioasă şi deci convenabilă scopurilor sale catolice. Sensul purismului său e numai acesta: ceea ce ne interesează într-o poezie nu este punctul de plecare, ci numai cel de sosire, şi acesta trebuie să fie o aptitudine mai mare pentru cititor de a renunţa la necesitatea raţională şi a se cufunda în Dumnezeu. Orice poet e pur dacă prin el ajungi la acest exerciţiu cvasi-mistic. Altfel n-ar fi fost numit poet pur Paul Valéry, care e nu se poate mai raţionalist.

S-a născut, precum am spus, noțiunea unei poezii pure prin extirparea conținutului, o poezie *fără anecdotă*. Ion Barbu, care e nu intenționat un poet pur în sensul lui Brémond, osândește poezia lui Arghezi („Ideea europeană", 1 noiembrie 1927) pentru că e anecdotică, fiindcă nu îndeplinește condițiile *frumosului necontingent*. Cea mai curioasă rezultantă a purismului, înțeles ca neconținutism, este încercarea de a face un epic pur, în care mișcările sunt epice, dar faptele sunt absurde, simple exerciții care nu construiesc o realitate. Un francez, S. J. Perse, a compus un poem pseudoepic numit *Anabase* (tradus și în românește de I. Pillat), în care nu trebuie să facem nici o sforțare de a constitui un univers inteligibil, fiindcă orice organizare epică este distrusă intenționat. Poemul trăiește din eșuări. E un ton de *Iliadă*, fără materia ei:

„Pour mon âme mêlée aux affaires lointaines, cent feux de villes avivés par l'aboiement des chiens...

Solitude! nos partisans extravagants nous vantaient nos façons, mais nos pensées déjà campaient sous d'autres murs."

Și așa mai departe. Expresiile sunt din domeniul epicei. Orașe incendiate, lătrături de câini, tabere sub ziduri, dar organizarea de fapte lipsește. Cam așa proceda și Urmuz, folosind toate clișeele vieții burgheze, însă ratându-le. Unii socotesc pe S. J. Perse ca un poet din cei mai puri. E într-adevăr pur, adică gol de conținut, impresia ultimă este însă a unei mari oboseli. Și poezia epică are nevoie de un sens, de o îndreptățire a faptelor. Gesturile pe care le facem în vis sunt absurde, dar nu fără sens. Acolo în vis avem sentimentul hotărât că așa și nu altfel trebuie să se petreacă lucrurile. Concluzia? *Purificarea intenționată de conținut a poeziei este fără urmări estetice, deoarece în mod normal, conștienți sau inconștienți, noi avem un conținut. Sterilizarea duce în chip fatal la absurditate.*

V

Vorbind de poezia aşa-zisă ermetică, am atras de la început atenţiunea că trebuie să se facă deosebire între dificultate şi ermetism. Dadaismul, futurismul, suprarealismul ne dau poezii dificile, adică greu de înţeles, greu de redus la nişte propoziţii care măcar formal să fie inteligibile. Dar dificultatea vine fie dintr-un truc gramatical, fie din absenţa oricărui sens. Dacă citim o pagină din *Peştele solubil* de André Bréton, nu trebuie să pretindem că nu pricepem fiindcă ar fi acolo ceva ocult. Nici autorul însuşi nu pricepe nimic de vreme ce şi-a propus să noteze pe hârtie tot ce-i trece prin cap repede, înainte ca raţiunea să poată stabili legături logice. Dar am mai văzut că dadaiştii, suprarealiştii, poeţii dificili în genere simulează absconsitatea printr-o gramatică solitară, deşi compunerile lor sunt bizuite pe o gândire limpidă, exprimabilă în fraze nu numai inteligibile, ci de-a dreptul discursive. Să citim, de pildă, *Aurore* de Paul Valéry. Neprevenitul nu înţelege nimic, dar nu înţelege nu fiindcă n-ar fi ceva de înţeles, ci fiindcă nu are destulă perspicacitate. Protestele împotriva poeziei dificile nu vin în genere din cauza unei reale dificultăţi, ci din cauza insuficienţei de cultură a cititorilor obişnuiţi cu poezia facilă de tipul romanţei sentimentale. În *Aurore,* omul de o relativă cultură de idei intuieşte numaidecât fondul inteligibil, ba poate chiar să se mire că un poet îndrăzneşte să plece de la date aşa de abstracte. Paul Valéry nu face altceva decât să definească poezia într-un sens foarte apropiat de bergsonism. În somn omul se cufundă în eul absolut, veşnic mişcător, acolo unde nu este nici o determinaţiune. Când se trezeşte, el e aşteptat de Idei care îi pregătesc o viaţă practică, alcătuită din scheme:

La confusion morose
Qui me servait de sommeil,
Se dissipe dès la rose
Apparence du soleil.
Dans mon âme je m'avance,
Tout ailé de confiance:
C'est la première oraison!
Je fais des pas admirables
Dans les pas de ma raison.
. . . . . .
Quoi! c'est vous, mal déridées!
Que fîtes-vous, cette nuit,
Maîtresses de l'âme, Idées,
Courtisanes par ennui?
– Toujours sages, disent-elles,
Nos présences immortelles
Jamais n'ont trahi ton toit!
Nous étions non éloignées,
Mais secrètes araignées
Dans les ténèbres de toi!

Însă poetul, venit din absolutul interior, al visului, vrea să intre în absolutul exterior, al universului viu, în veşnică mişcare. Şi atunci, rupând pânza schemelor, a ideilor, el se cufundă în univers nemijlocit, precum şi spune în chip foarte clar:

Leur toile spirituelle
Je la brise, et vais cherchant
Dans ma forêt sensuelle
Les oracles de mon chant!
Etre! Universelle oreille!
Toute l'âme s'appareille
A l'extrême du désir...
Elle s'écoute qui tremble
Et parfois ma lèvre semble
Son frémissement saisir.

Este aceasta o poezie ermetică? Nicidecum. E o poezie numai dificilă pentru oamenii care nu s-au ridicat cu cultura până la nivelul speculațiunilor lui Paul Valéry. Iată acum o altă poezie de Ion Barbu, socotit de foarte mulți poet ermetic, ceea ce pentru mulți înseamnă poet cu neputință de înțeles de către oamenii cuminți și luminați:

Din ceas, dedus adâncul acestei calme creste,
Intrată prin oglindă în mântuit azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste,
În grupurile apei, un joc secund, mai pur.

Nadir latent! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi
Și cântec istovește: ascuns, cum numai marea,
Meduzele când plimbă sub clopotele verzi.

Nu numai că această poezie nu e lipsită de sens, dar este fundamental inteligibilă, bineînțeles de către persoanele care se pot ridica până la abstracțiunea estetică. Aceste două strofe sunt definiția însăși a poeziei: Calma creastă a poeziei este scoasă (dedusă) din timp și spațiu, adică din universul real (din ceas), este nu un joc prim, ci un joc secund, o imagine ireală într-o apă sau într-o oglindă. Poetul nu trăiește la zenit, simbolul existenței în contingent, ci la nadir, adică în interior, în eul absolut, care nu e efectiv, ci numai latent. Poezia e un cântec de harfe răsfrânte în apă, sau lumina de fosforescență a meduzelor, care sunt văzute numai pe întuneric, adică atunci când ochii pentru lumea întinsă se închid. Prin urmare, Barbu se apropie și de estetica lui Paul Valéry și de aceea a lui André Breton, cu deosebire față de aceasta din urmă că nu acceptă dicteul automatic. Atunci ar urma că Paul Valéry și Ion Barbu sunt niște falși ermetici, fiind numai niște poeți dificili. Totuși, într-o mare măsură, amândoi se apropie foarte mult de ceea ce ar trebui să fie

adevăratul ermetism. Trebuie să spunem dinainte că în vreme ce suprarealismul are un program de totală iraţionalitate, ermetismul este intelectualist. Nu însă şi raţionalist. Inteligibilitatea nu este singura formă de cunoaştere cu putinţă, noi putând avea sentimentul de descoperire a universului şi pe alte căi, prin revelaţie, de pildă, prin intuiţie, prin iniţiere. Dacă un pitagorician ne comunică, să zicem, că numerile domină universul ca nişte lucruri în sine, nu ca simple relaţiuni, intelectul nostru este pus în mişcare. Faptul că acum sunt războaie peste tot se explică pentru ocultişti prin împrejurarea că ne aflăm în ciclul lui Marte. Această propoziţie nu este demonstrabilă, dar poate foarte bine produce convicţiunea. Deci ermetismul este o poezie de cunoaştere, fără ca prin asta să devină o poezie de idei. Deosebirea este mai cu seamă de atitudine. În faţa unei propoziţii discursive, interesul piere numaidecât după receptarea ei. Fraza ermetică însă turbură intelectul şi-i dă sentimentul că fondul lucrurilor este mereu înceţoşat. În *L'insinuant,* Paul Valéry nu face decât o banală definire a liniei curbe, dar propoziţiile sunt sibilinice, turburătoare, părând a spune şi spunând de fapt mai mult decât ceea ce se cuprinde în raporturile dintre subiect şi predicat:

O Courbes, méandres,
Secrets du menteur,
Est-il art plus tendre
Que cette lenteur?

Je sais où je vais.
Je t'y veux conduire.
Mon dessein mauvais
N'est pas de te nuire.

Nu înţelegem clar ce spune poetul, dar sentimentul neted este că spune totuşi ceva adânc ce scapă putinţei noastre de

a înțelege, fiindcă nu suntem inițiați. În nici un caz, un cititor fin nu va avea impresia că poetul este un om neîndemânatic, care nu știe să se exprime. Deci putem să formulăm un adevăr despre ermetism și, cum vom vedea mai târziu, despre poezie în genere: *că departe de a fi lipsiți de intelectualitate, poeții par a spune ceva. Tocmai această aparență că au de spus ceva, fără nici un interes de conținut, este miezul oricărui lirism.* Să luăm ca pildă muzica, unde nu numai inteligibilitatea pare exclusă, ci orice element intelectual, și vom vedea că fiece frază muzicală pare a spune ceva, fără ca să spună totuși nimic ce poate intra în limbajul discursiv. Țipetele viorii, vibrația gravă a violoncelului sunt parcă sforțări disperate ale unui spirit lipsit de mijlocul vorbirii de a comunica gândirea sa. Sentimentul despărțit de orice intelectualitate nu există decât ca o abstracțiune a minții noastre.

O dată stabilit adevărul că poezia ermetică spune ceva, făcându-și un scop din exercitarea în gol a facultății de penetrație în univers, urmează să explicăm mai departe tehnica ermetismului, spre a-l deosebi de falsul ermetism. În chipul acesta vom ajuta pe acei cititori, uneori chiar intelectuali, care nu se pot dumiri cum niște propoziții care nu dau cunoștințe despre realitate pot interesa pe unii. Deci trebuie să spunem câteva cuvinte despre ermetism ca metodă de cunoaștere în genere, bineînțeles în formă și cu exemple potrivite celor neexercitați la speculațiune. Ceea ce împiedică pe oameni de cea mai bună credință să pătrundă poezia modernă, vorbim de cea de valoare, este tirania spiritului logic, mai bine zis a spiritului aristotelic. Ce însemnează azi a cunoaște pentru un om de știință, pentru un fizician, pentru un biolog? Înseamnă a admite în lume două ordine de fapte, ordinea faptelor de conștiință și ordinea obiectelor de conștiință. De o parte este conștiința mea care

percepe, rezumă şi se ridică la idei generale, de altă parte stă universul. Altă legătură decât aceea de la oglindă la obiectul oglindit, admiţând oricâtă activitate din partea oglinzii, nu este. E de observat că ştiinţa nu este cu putinţă decât atunci când oglinzile, adică conştiinţele, receptează în acelaşi chip şi formulează la fel. Kant e acel care a demonstrat că putinţa ştiinţei stă în caracterul de universalitate al modalităţii noastre de cunoaştere. De aci rezultă aceste lucruri: cunoaşterea normală a unuia este necesară, adică devine valabilă pentru toată lumea; şi nu există decât un singur adevăr posibil într-o ordine de lucruri.

Ambiguitatea nu se admite în ştiinţă. Un lucru nu poate fi unu şi trei totdeodată. Dar Dumnezeu este, după doctrina creştină, ca de altfel după atâtea alte gândiri religioase, unic şi trinitar. Omul de ştiinţă modern nu are curajul să afirme că asta este o absurditate şi se mulţumeşte să admită că religia şi ştiinţa nu au de-a face una cu alta. Oamenii bisericii vorbesc de taină, de mister. Fără să amestecăm creştinismul în discuţiune, ci numai noţiunea de trinitate din felurite cosmogonii, va fi uşor să constatăm că nu e deloc vorba de absurditate, ci de o cunoaştere după alte metode, după alt mod de observare. Spiritul logic, aristotelic, din care se trage ştiinţa modernă, nu este spiritul general al gândirii vechi şi am putea spune că omul în genere, fără cultură oficială, participă foarte rar la el. Vechile gândiri asiatice, apoi gnosticismul, mai în urmă gânditori urmând tradiţia ermetică, ocultiştii în genere şi noi toţi, când pierdem orgoliul inteligenţei, privim universul altfel. Anticii îndeosebi, fapt care explică absenţa ştiinţei, nu împărţeau lumea în ordinea subiectului receptiv şi a obiectului perceput. Ei aveau despre lume o concepţie care azi poate să pară bizară, dar care într-un fel este mai aproape de condiţia reală a omului. Ei vedeau totul de sus în jos, din cer spre pământ, socotind că

omul este scopul şi măsura universului şi că explicaţia acestui univers nu poate fi găsită decât într-un spirit universal. Deci ei nu împărţeau lumea în subiect şi obiect, ci (totul fiind spirit) în spiritul cel mare şi spiritul cel mic, în macrocosm şi microcosm. Este evident că numai un spirit poate da naştere unui spirit şi numai un principiu luminos poate crea fiinţe care caută sensuri în lume. Universul este un sistem de fulguraţii ale spiritului universal, după o scară de valori spirituale. Legile care domină spiritul nostru sunt şi ale universului, tot ce e în microcosm se repetă şi în macrocosm. Cu alte cuvinte, universul e un om mai mare în care trăieşte un om mai mic. Şi cum toate actele unui om se explică numai final, universul anticilor se explică final iar nu cauzal. Se vor întâlni la ocultişti nişte tabele anatomice ciudate în care nu se studiază raportul între organe, ci raportul dintre fiecare organ uman şi un organ al universului, în speţă un astru. Este în acest fel de gândire arbitrarietate pură, fantezie? Nu.

Ermeticii observă şi ei, dar în baza concepţiei omului ca simbol în mic al universului. Să luăm mitul trinităţii din atâtea religii. Omul a observat că pentru a se naşte ceva este nevoie de doi factori, de un factor activ şi unul pasiv, sau, în termeni zoologici, de un factor masculin şi unul feminin. Aceşti doi factori condiţionează pe al treilea, dar această dialectică a naturii trebuie să se continue. Deci unul este trei şi trei este unul, fiindcă numai când cele trei momente au fost realizate există universul ca realitate. Fiul presupune un tată, tatăl presupune un factor străin pasiv. Demiurgul are nevoie de un chaos. Din domeniul procreaţiei terestre sunt toate miturile oului. Din ou se nasc atâtea fiinţe. Oul are însă nevoie de un loc de gestaţie, de un factor feminin. Acesta poate fi apa chaotică. Apa chaotică are însă nevoie de un principiu activ germinator. Iată deci trinitatea. Spiritul

masculin şi apa feminină nu sunt încă universul câtă vreme sunt sterili. Numai cu al treilea termen apare lumea. Pentru spiritul ştiinţific modern această propoziţie e absurdă, pentru spiritul vechi, care nu admitea două sensuri în lume, unul spiritual şi unul material, e singurul adevăr probabil.

Dar de ce acest fel de privire a universului trebuie să se numească ermetică? Pentru că ea e închisă vulgului şi cere o iniţiere. Ca să pătrunzi tainele Spiritului universal nu ajută experienţa personală, ci o lungă tradiţie, şi cum spiritul e infinit, adevărurile se leagă sub modul infinităţii. Nu atât metoda de comunicare justifică numirea de ermetism, cât natura adevărurilor. Ca să pătrunzi macrocosmul trebuie să fii asemeni lui, ceea ce presupune o vocaţie ermetică, o lungă disciplină. A cunoaşte universul nu însemna pentru antici pasivitate, ci participare la viaţa universului, perceperea ordinei supra-istorice, absolute. Putem spune la fel şi despre poezia cu adevărat ermetică: spre a o înţelege, trebuie să trăieşti în ordinea de realităţi spirituale pe care le exprimă. Iată o poezie de Ion Barbu care tratează tocmai mitul oului:

Cum lumea veche, în cleştar,
Înoată, în subţire var,
Nevinovatul, noul ou,
Palat de nuntă şi cavou.

Din trei atlazuri e culcuşul
În care doarme nins albuşul
Atât de galeş, de închis,
Ca trupul drag, surpat în vis.

Dar plodul?
De foarte sus
Din polul *plus*
De unde glodul
Pământurilor n-a ajuns,
Acordă lin

Şi masculin
Albuşului în hialin:
Sărutul plin.

Poetul n-a urmărit deloc să ne dea cunoştinţe de mitologie. Şi poate chiar să nu fi avut în vedere clasicul mit al oului. Ceea ce este indiscutabil este că a intuit numaidecât raportul de armonie dintre microcosmul oului şi macrocosm, şi elogiind oul, a elogiat ordinea universală. Cititorul profan nu-şi închipuie ce vrea să zică poetul cu oul. A-l iniţia înseamnă a-i atrage atenţia asupra conceperii în univers, făcându-l să vadă acelaşi proces în micro- şi în macrocosm. Oul este aici un simbol.

Ermetismul e o metodă de gândire prin simboluri, dar trebuie să determinăm ce este un simbol. Un simbol nu este o noţiune prin care se înţelege alta, cum ar fi Aurora prin care trebuie să înţelegem zorile. Un simbol este o expresie prin care se exprimă în acelaşi timp ordinea în microcosm şi ordinea în macrocosm, adică ordinea universală. A fi iniţiat înseamnă a fi instruit că cele două ordine sunt mereu conjugate. *Oul* este un simbol în ermetism, căci prin el înţelegem un mod de germinaţiune terestră, dar şi modul de germinaţie al macrocosmului. E cum am zice: totul în lume germinează în mod ovular. Simbolul e aci corespunzător legii din gândirea logică. Pentru iniţiat e de ajuns să spunem *ou*, el înţelegând amândouă ordinile, profanului îi putem explica cum că Spiritul universal se revelă în ou. *Arborele, şarpele, crucea, sâmânţa* şi multe altele sunt în arta ermetică simboluri, întrucât deşteaptă în minte raportul de concentricitate dintre microcosm şi macrocosm. Cuvântul *masculin* nu spune unui biolog modern decât despre un factor al procreaţiei terestre, pentru ocultist adjectivul reprezintă un mister al universului întreg: acela de a se sprijini pe masculinitate. Ori de câte ori un poet vorbeşte cu aceleaşi

cuvinte despre două ordine de lucruri deodată, dar amândouă în cuprinsul ideii de Spirit, fiind confuz pentru cine caută la el adevăruri din lumea percepţiei, dar fiind clar pentru iniţiaţii cu conştiinţa totală, putem vorbi de ermetism. Paul Valéry este un ermetic, întâi fiindcă vorbeşte intelectului, al doilea fiindcă se gândeşte la două ordine de lucruri deodată. În *Le cimetière marin* poetul nu simbolizează universul prin mare, ci gândeşte în acelaşi cuvânt amândouă aceste realităţi concentrice, fugind când spre centru, când spre margine. De aci confuzia aparentă:

Stable trésor, temps simple à Minerve
Masse de calme, et visible réserve,
Eau sourcilleuse, oeil qui gardes en toi
Tant de sommeil sous un voile de flamme,
O mon silence!... Edifice dans l'âme,
Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit!

Ermetismul presupune o conştiinţă totală a universului, şi cea mai bună metodă de a ne iniţia este nu de a clarifica discursiv fiece propoziţie, ci de a găsi nivelul de la care porneşte poetul, nodul vital al gândirii lui.[1]

---

[1] Credem interesant să reproducem o observaţie a lui Baudelaire în legătură cu poezia lui Victor Hugo *(L'art romantique,* éd. déf., Paris, M. Lévy frères, 1872):

„Aucun artiste n'est plus universel que lui, plus apte à se mettre en contact avec les forces de la vie universelle, plus disposé à prendre sans cesse un bain de nature. Non-seulement il exprime nettement, il traduit littéralement la lettre nette et claire; mais il exprime, avec *l'obscurité indispensable,* ce qui est obscur et confusément révélé" (p. 315-316).

„D'ailleurs Swedenborg, qui possédait une âme bien plus grande, nous avait déjà enseigné que *le ciel est un très grand homme;* que tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum,

VI

Oricât ar susţine unii că nu este ierarhie în poezie, ci numai poezie pur şi simplu şi că un sonet bun face cât un lung poem, experienţa estetică ne arată că există o poezie profundă şi o poezie superficială. Atât este de adevărat lucrul acesta, încât şi acum unii încearcă a determina condiţiile marii poezii. Aci dăm însă de o primejdie, anume de vechiul concept dualist al artei. Cum creaţiunea n-ar putea fi decât de un singur grad, acela al existenţei, profunditatea devine un aspect al conţinutului. Atunci ajungem să distingem teme adânci şi teme uşoare şi să punem valoarea poemului în legătură cu un factor din afara procesului de creaţie. Nu există desigur un frumos obiectiv de conţinut, care, unit cu un frumos obiectiv de expresie, să dea un frumos artistic. Totuşi noţiunea de obiectivitate în lirică, bineînţeles într-un sens aproape figurat, nu e cu totul

---

dans le *spirituel* comme dans le *naturel*, est significatif, réciproque, converse, *correspondant*. Lavater, limitant au visage de l'homme la démonstration du l'universelle vérité, nous avait traduit le sens spirituel du contour, de la forme, de la dimension. Si nous étendons la démonstration (non seulement nous en avons le droit, mais il nous serait infiniment difficile de faire autrement), nous arrivons à cette vérité que tout est hiéroglyphique, et nous savons que les symboles ne sont obscurs que d'une manière relative, c'est-à-dire selon la pureté, la bonne volonté ou la clairvoyance native des âmes. Or, qu'est-ce qu'on poète (je prends le mot dans son acception la plus large), si ce n'est un traducteur, un déchiffreur? Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de *l'universelle analogie*, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs" (p. 317).

absurdă. Am definit atitudinea noastră ca o retorică bizuită pe experienţă. Ei bine, după o îndelungă citire de poeme, după o atentă observaţiune a structurilor lirice, putem să ajungem la încheierea că există un număr limitat de atitudini de felurite intensităţi cărora un poet adevărat nu li se poate sustrage. Mai simplu am zice că deşi poezia este o operă de creaţiune, ea are o existenţă oarecum obiectivă, întrucât numărul de organizări fructuoase oferit de natura spiritului creator este limitat. Am întemeia astfel un fel de estetică preceptistică, după care un poet, urmând un anume precept, tratând, să zicem în termeni vechi, o anume temă, cu observarea că tema nu e conţinutul ci structura însăşi, ar avea sorţi să izbutească. Lucrurile nu stau aşa şi noi ne exprimăm într-un mod cu totul analogic. Am zis că reguli în artă nu se pot da, regula contrazicând principiul libertăţii. Observaţiile noastre le-am formulat în pseudoprecepte, adică în nişte propoziţiuni pe care le putem medita, fără nici un fel de urmare practică directă. Cine nu are talent poate să urmeze oricât condiţiile unui presupus frumos obiectiv, el nu va putea crea. Dar cine totuşi are talent îşi va uşura găsirea momentului liric celui mai ascuţit, dacă există virtual în el, cunoscând modalităţile nenumărate ale liricei.

Ne propunem, aşadar, ca din observaţie să definim atitudinile lirice posibile, scara cea mai larg formală a organizaţiunilor. Însă această operaţie ar cere o atât de lungă cercetare, încât deocamdată ne mulţumim să schiţăm prin câteva exemple acest nou aspect al unei estetice experimentale.

Cine, citind poeziile lui Bolintineanu, n-a rămas izbit de cursivitatea lor, care a încântat câteva generaţii? Dacă examinăm lucrurile de aproape, observăm că această cursivitate este unită cu un mare prozaism, ba mai mult, că cu cât versurile sunt mai prozaice cu atât sunt mai muzicale.

Problema aceasta a poeziei prozaice şi totuşi muzicale s-a pus sub forma întrebării dacă gnomismul, didacticismul n-ar putea foarte bine sta înfrăţite cu lirismul. Robert de Sousa, în *Un débat sur la poésie,* citează câteva reguli de gramatică latină, folosite în scop mnemotehnic la Port-Royal şi care sunt, lucrul pare curios, graţioase:

Souvent au Verbe neutre; Et toujours à l'Actif;
On donnera la chose au Cas accusatif.

*

Lorsque le Verhe signifie
Le désir de faire et l'envie,
Il n'aura point de Preterit,
(Tel sont aussi *Ferit, Ait*)
Exceptez-en *Parturio,*
Esurio, Nepturio.

Abatele Brémond ar explica sonoritatea acestor versuri cu vorbele lui Rapin, astfel: „Il y a encore dans la poésie de certaines choses ineffables et qu'on ne peut expliquer. Ces choses en sont comme les mystères. Il n'y a point préceptes pour expliquer ces grâces secrètes, ces charmes imperceptibles, et tous ces agréments cachés de la poésie, qui vont au coeur." Cu alte cuvinte, peste banalitatea conţinutului didactic este un *je ne sais quoi,* un inefabil, un murmur al iraţionalităţii. Însă o astfel de explicaţie ar fi exagerată. Versurile de mai sus sunt distractive, abstrăgând de la scopul lor mnemotehnic, dar nimeni nu va socoti în chip serios că sunt poezie. Nu trebuie să cădem în subtilităţi pe tema inefabilităţii. Învederată este doar uşurinţa lor, caracteristică versificaţiei lui Bolintineanu:

Tăcerea înveleşte Comisia Centrală:
De şase luni trecute nimic nu se esală.

Am crede că se duce la Polul boreal
Să caute unirea şi vot electoral.

Muzicalitatea acestor versuri nu vine dintr-un inefabil substanţial. Raporturile sunt aşa de banale încât mintea le receptează cu repeziciune, anticipându-le chiar. Scutită astfel de orice efort intelectual, atenţia noastră cade toată asupra purei mecanice a versului:

În timpii vechi românii de toţi erau stimaţi;
Dar laurii de stimă au fost şi meritaţi.
Atunci un cuib de oameni cu armele în mână
Au apărat pământul cu inimă română.

De aci se poate scoate acest pseudoprecept: *poetul trebuie să alterneze frazele substanţiale cu frazele prozaice, ca să profite de odihna spiritului în raporturile comune.* În timpul acestei odihne versul îşi bate limbile în gol cu un spor de sonoritate care se răsfrânge asupra întregii compuneri.

Pe o treaptă superioară a valorilor lirice stă poezia gnomică, sentenţioasă. Eminescu, urmând pe Goethe, o cultivă cu abundenţă:

Viitorul şi trecutul
Sunt a filei două feţe,
Vede-n capăt începutul
Cine ştie să le-nveţe,
Tot ce-a fost ori o să fie
În prezent le-avem pe toate,
Dar de-a lor zădărnicie
Te întreabă şi socoate.

*

Ce e amorul? E un lung
Prilej pentru durere,
Căci mii de lacrimi nu-i ajung
Şi tot mai multe cere.

Cine are prejudecata că poezia trebuie să fie emoţională, gratuită, poate socoti cu drept cuvânt aceste strofe ca proză curată şi atribui efectul artistic indiscutabil metricei savante. Totuşi lirismul e în atitudine. Definiţia, când e solemnă, e izvorul cel mai adânc de poezie. Ea nu atinge activitatea teoretică, intelectivă, de vreme ce sentinţele sunt prin definiţie banale, reprezentând judecăţi de mult analitice. Omul şi-a condensat totdeauna experienţa în sentinţe, iar aceste sentinţe, când sunt foarte generale, au mişcarea unor versete de ritual, a unor oracole. Sufletul nostru e uimit de străvechimea şi gravitatea lor. Deci în gnomism, nu raportul în sine e liric, ci dicţiunea lentă, sacerdotală şi ceremonială. Cine este în stare să intre în acest rit se află pe un teren bogat în lirism.

În legătură cu ideea de ceremonie, este cazul de a aminti de frazele repetabile, de aşa-zisul cadru. *Glossa* este tipică în privinţa aceasta. Şi în *Luceafărul* convorbirea se face prin formule:

– O, eşti frumos, cum numa-n vis
Un demon se arată,
Dară pe calea ce-ai deschis,
N-oi merge niciodată.

De unde vine straniul efect al unor atari repetiţii? Din sugerarea unei ordini neschimbate. Luceafărul ca numen şi Cătălina ca expresie a terestrităţii nu pot ieşi din legile care-i stăpânesc. Ei fiind idei generale, n-au spontaneitate în vorbire. Atunci această vorbire este liturgică, formulistică, întocmai ca în ritualul magic. Tot ce e de natura ritului, deşteptând conştiinţa ordinei universale, produce asupra noastră o profundă impresiune.

Am văzut că versul excesiv prozaic este muzical. Acelaşi fenomen se întâmplă când versul e cu totul absurd, fără

nimic care să chinuiască intelectul cu bănuiala vreunui înţeles.

Aşa sunt, de pildă, aceste versuri de I. Barbu:

Cîr-li-lai, cir-li-lai,
Precum stropi de apă rece
În copaie când te lai;
Vir-o-con-go-eo-lig,
Oase-nchise afară-n frig
Lir-liu-gean, lir-liu-gean,
Ca trei pietre date dura
Pe dulci lespezi de mărgean.

De fapt aceste versuri au un sens. Poetul arată câinelui său Fox păsările care ciripesc în pom, încercând să le determine onomatopeic cântecul, pe care la un moment dat îl compară cu sonul opac scos de apa în care se spală câinele. Dar pentru cititorul obişnuit orice bănuială de înţeles este absentă şi urechea se lasă în voia legănării purelor silabizări. Ceea ce se petrecea în versul prozaic se întâmplă aici într-o măsură sporită, fiindcă mintea este scutită de orice efort intelectiv. De unde muzicalitatea. De felul acesta sunt riturile din jocurile copiilor, lipsite de orice schelet raţional:

Ala bala
Portocala
Cioc boc
Treci la loc.

Urmează din această observaţie că *poezia trebuie să cadă din când în când într-o verbalitate pură pentru a se atrage atenţiunea asupra ritualităţii ei.* A exagera însă în acest sens înseamnă să fugi de orice structură, ceea ce ne duce la dicteul suprarealist.

Ritul este iniţierea simbolică în mistere, care trebuie să rămână totdeauna absconse pentru mintea raţională. Gesturile ceremoniale, cărora le ghicim un sens, pe care însă nu-l putem prinde, produc asupra noastră impresiuni puternice ca şi frazele gnomice. Maeterlinck a folosit până la artificiu metoda gesturilor simbolice. Trei surori oarbe (numărul e mistic) se urcă în turn cu trei lămpi de aur, aşteaptă acolo şapte zile (alt număr mistic) venirea regelui:

Les trois soeurs aveugles
(Espérons encore)
Les trois soeurs aveugles
Ont leurs lampes d'or.

Montent à la tour,
(Elles, vous et nous)
Montent à la tour,
Attendent sept jours...

Ah! dit la première,
(Espérons encore)
Ah! dit la première,
J'entends nos lumières.

Ah! dit la seconde,
(Elles, vous et nous)
Ah! dit la seconde,
C'est le roi qui monte... etc.

Toate mişcările pe care le facem noi sunt îndreptate înspre un scop. Deci ne întrebăm de ce sunt oarbe trei surori şi nu mai multe, de ce se urcă în turn şi nu în altă parte, de ce stau şapte zile, cine este regele pe care-l aşteaptă spre a le reda vederea? Stilul însuşi al mişcărilor ne impune tăcerea şi atunci *trei, şapte, turn, rege* devin nişte simboluri pentru nişte mistere pentru totdeauna absconse.

Mişcarea ceremonială, ritualică ne izbeşte într-o poezie pe care toţi o socotesc ca cea mai simplă din lume, anume în *Noi* de Octavian Goga:

La noi sunt codri verzi de brad
Şi câmpuri de mătasă;
La noi atâţia fluturi sunt
Şi-atâta jale-n casă.
Privighetori din alte ţări
Vin doina să ne-asculte;
La noi sunt cântece şi flori
Şi lacrimi multe, multe...

Pe boltă sus e mai aprins,
La noi, bătrânul soare,
De când pe plaiurile noastre
Nu pentru noi răsare...
La noi de jale povestesc
A codrilor desişuri,
Şi jale duce Murăşul
Şi duc tustrele Crişuri.

La noi nevestele plângând
Sporesc pe fus fuiorul,
Şi-mbrăţişându-şi jalea plâng:
Şi tata şi ficiorul.
Sub cerul nostru-nduioşat
E mai domoală hora,
Căci cântecele noastre plâng
În ochii tuturora.

Şi fluturii sunt mai sfioşi,
Când zboară-n zări albastre,
Doar roua de pe trandafiri
E lacrimi de-ale noastre.
Iar codrii, ce-nfrăţiţi cu noi
Îşi înfioară sânul,
Spun că din lacrimi e-mpletit
Şi Oltul nost' bătrânul...

Pentru cine cunoaşte condiţiile în care a fost compusă poezia, toată mişcarea ei este de a dovedi necesitatea unirii. E o poezie patriotică şi chiar subversivă. Dar în planul estetic, şi mai târziu, această poezie evident rezistentă nu mai are nimic de-a face cu patriotismul. Ea e numai aparent descriptivă. Ţara pe care o înfăţişează are un vădit aer ermetic. E un Eden în care se petrec lucruri procesionale, rituale, semnificând un mister. De ce cresc aici numai fluturi inutili şi nu turme? De ce toată lumea cântă aproape coral? De ce apele au grai? De ce toţi plâng ca într-un apocalips? Pentru ce toată această ceremonie? Este acelaşi ermetism din *Cântecul* lui Maeterlinck.

Vorbind de ermetism şi de onirism, am amintit de absurdul care are un sens, o orientare. A împrumuta structura visului cu acel simbolism misterios, fără a cădea în incoerenţe suprarealiste, este a se aşeza într-un bun moment liric. Cocteau a înţeles poate mai bine decât toţi modernii acest moment şi suprapunerea planurilor din vis. Copilul se teme să nu fie furat, copiii mici putând fi furaţi de către ţigani, şi voieşte să zboare ca zmeul. Verbul francez *voler* ajută această confuzie de noţiuni, frecventă în vis, aşa cum a dovedit de altfel şi Freud. Iată, de pildă, ce visează:

A voler le songe habitue
L'enfant rêve d'une statue
Effrayante, au bord d'un chemin,
Et... qui vole avec les mains.

Coerenţa interioară, în planul absurdităţii a visului e perfectă. În marginea drumului stau de obicei hoţii, *les voleurs*. Acolo stau şi statuile. Hoţii *volent*, fură şi zboară. Ei fură cu mâinile şi deci zboară dând din mâini. Sentimentul de groază coagulează visul, dând un sens.

Atât poezia de mişcare ceremonială, cât şi cea onirică se întemeiază pe sentimentul unui univers metafizic care

apasă asupra lumii plane, modificându-i sensul. Aplicarea ermetismului în ordinea interioară este şi mai rodnică. Biografia tratată nu ca un sistem de amintiri istorice ci ca un simbol al unui destin abscons impresionează adânc. În materie de biografie transcendentă putem cita o strofă din celebrul sonet al lui Gérard de Nerval, *El Desdichado:*

Je suis le ténébreux, – le veuf, – l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie:
Ma seule *étoile* est morte, – et mon luth constellé
Porte le *soleil noir* de la *Mélancolie.*

Viaţa fiind o veşnică mişcare, căderea în poezie se obţine de cele mai multe ori prin găsirea unui plan fix de comparare, care poate să nu fie numaidecât o idee generală, ci un moment istoric fixat, scos din mişcare. Poezia interioarelor putride, a bătrâneţii dezolate, mecanizate în gesturi inactuale, este din acest domeniu. La noi Demostene Botez şi-a făcut dintr-asta o specialitate, după cum şi-o făcuse simboliştii din secolul trecut şi nu demult poeţii italieni. Poezia planului nemişcat a cultivat-o însă în stil mare Eminescu:

În odaie prin unghere
S-a ţesut păinjeniş,
Şi prin cărţile în vravuri
Umblă şoarecii furiş.

În această dulce pace
Îmi ridic privirea-n pod
Şi ascult cum învelişul
De la cărţi ei mi le rod.

Am fi înclinaţi să credem că impresiunea poetică vine din culoarea sumbră a interiorului. E o greşală, elementul în sine fiind destul de banal. Impresia vine din transformarea unui moment într-un absolut, din presupunerea că, intrând în odaie,

poetul se sustrage oricărei deveniri, trăind într-un mediu de acum încolo incoruptibil, ca interiorul văzut metaficiceşte al unei piramide. Deci atitudinea aceasta e cu atât mai adâncă cu cât nemişcarea unui plan este mai bine sugerată. Iată şi o strofă de Francis Jammes:

> J'ai vu, dans de vieux salons, de tableaux flamands,
> où, dans une auberge noire, on voyait un type
> qui buvait de la bière, et sa très mince pipe
> avait un point rouge et il fumait doucement.

Şi aici impresiunea provine nu din noţiunea de antichitate, ci din oprirea unui plan. Sustras lumii fenomenale, tipul olandez continuă să bea bere şi să fumeze pipa într-o lume absolută, nemodificabilă.

Cele două planuri, unul fix şi unul mişcător, se pot aplica şi în ordinea interioară, şi atunci apare aşa-zisa depersonalizare, ca în *Melancolia* lui Eminescu:

> În van mai caut lumea-mi în obositul crier,
> Căci răguşit, toamnatec, vrăjeşte trist un grier;
> Pe inima-mi pustie zadarnic mâna-mi ţiu,
> Ea bate ca şi ceasul încet într-un sicriu.
> Şi când gândesc la viaţa-mi, îmi pare că ea cură
> Încet repovestită de o străină gură,
> Ca şi când n-ar fi viaţa-mi, ca şi când n-aş fi fost.
> Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost,
> De-mi ţin la el urechea – şi râd de câte-ascult
> Ca de dureri străine?... Parc-am murit de mult.

Aici sunt două euri: un eu activ, mişcător, şi un eu mort, absolut, scos din istoria spiritului şi devenit obiect de contemplaţie.

La început ne-am ocupat de versul prozaic, dar l-am considerat numai sub raportul mişcării ceremoniale. Sunt

cazuri când conținutul însuși, prin prozaicitatea lui, poate deveni o structură poetică. Să citâm vestita *La steaua:*

La steaua care-a răsărit
E-o cale-atât de lungă,
Că mii de ani i-au trebuit
Luminii să ne-ajungă.

Poate demult s-a stins în drum
În depărtări albastre,
Iar raza ei abia acum
Luci vederii noastre.

Icoana stelei ce-a murit
Încet pe cer se suie:
Era pe când nu s-a zărit,
Azi o vedem, și nu e.

Aici conținutul, am zice, este prozaic, didactic, fiindcă se versifică observațiunea științifică cum că luminii îi trebuie un timp de străbatere. Și cu toate acestea, suntem mereu zguduiți de această propoziție. De ce? Pentru că prozaică, banală este în fond numai percepția. Adevărurile științifice căpătându-se de multe ori pe cale deductivă, conving spiritul, dar nu-l obișnuiesc cu noua lume a abstracțiunilor. Observațiunea milenară spune că soarele se ridică și se coboară la orizont. De aceea imaginea tipică de origine poetică este: a răsărit soarele. Știința a dovedit, deductiv, că de fapt pământul se coboară. Dacă un poet ar zice: „simt cum mă urc pe cer în jurul sâmburelui de flacără", această banalitate din ordinea științifică e primită cu uimire în câmpul percepției, ba chiar ca o bizarerie, alterând noțiunea de realitate. Furnica merge pe un bob de apă și nu se înecă. Dacă, printr-o foarte îndreptățită analogie, am afirma că pământul este un imens strop fluid în care picioarele noastre

nu pot să străbată, propoziția rămâne mereu uimitoare, poetică. Aplecându-ne cu ochiul la rădăcinile firelor de iarbă, dăm de păduri imense de copaci bizari în chip de lame verzi. Râmele, gângăniile iau forme apocaliptice, antediluviene. Prin urmare, relativul nu este principial prozaic. Este prozaică relativitatea curentă, dar noile relații scoase prin deducție sau prin analiza percepției intră în domeniul fantasticului. Așa și în poezia lui Keller-Eminescu. Obișnuiți cu senzația fulgerătoare a luminii, rămânem mereu surprinși de adevărul care contrazice observația imediată al unei raze ce călătorește timp de milenii.

Acestea sunt câteva observații din multele ce se pot face. Din ele nu trebuie deloc să rezulte că luând toate aceste atitudini vom face poezie. Poezia rămâne un act de libertate și de creație. Dar există în chip învederat *unele poziții lirice favorabile* pe care le ia în chip necesar un adevărat poet și de conștiința cărora, căpătată pe cale analitică, se poate folosi omul de talent pentru a-și nimeri mai repede organizațiunile interioare.

VII

Să încercăm acum, după ce am analizat câteva programe poetice, să definim poezia. Zicem *să definim.*, dar cuvântul este mai mult o imagine, căci, neexistând un concept clar de poezie ci numai sentimentul empiric al acestei poezii, nu vom putea niciodată ajunge la o definiție. Voim să dăm numai o descripție esențială, și nu a conceptului de poezie, ci a poeziei ca obiect de percepție al simțului nostru critic. Cu alte cuvinte, ne vom sili să determinăm care este factorul

constant structural din marile poeme lirice asupra cărora există un consimțământ estetic unanim.

Încă și azi mulți sunt stăpâniți de concepția veche a artei în general ca un produs de imitație. Ce-ar putea să imite poezia? Din lumea externă, așa-zisa natură, din lumea interioară, sentimentele. Așadar, pentru mulți o poezie este frumoasă dacă cuprinde imagini frumoase de natură sau dacă e *sinceră*, dacă e plină de *sentimente adevărate*. Poezia de imitație a naturii duce la descripție și deci la pastel. În cazul cel mai bun ea poate duce la metaforă, care în foarte multe cazuri este un mod de a întări un aspect al naturii prin altul. Să citățm o știută poezie de D. Bolintineanu:

Pe o stâncă neagră într-un vechi castel
Unde cură-n vale un râu mititel
Plânge și suspină o tânără domniță
Rumenă, suavă ca o garofiță.

Aici sunt toate elementele imitației. Natura e înfățișată prin „stânca neagră" și prin „râul mititel", sentimentul prin „plânge și suspină". Un critic de tip școlar ar zice că poezia e remarcabilă prin frumusețea tabloului și prin pătrunderea și sinceritatea emoției. Acestea sunt însă vorbe fără nici un conținut. Ele duc la concepția unui frumos obiectiv. Nu este nici un motiv să ne placă stânca și râul și singura îndreptățire a acestor elemente ar fi să ne informeze, ceea ce nu este cazul, nefiind vorba de nuvelă sau de roman. Oricât de amănunțit ar fi tabloul și tot n-ar fi nici o rațiune pentru plăcere, de vreme ce nu există natură frumoasă și natură urâtă, ci numai atitudini foarte variabile față de această natură. Am putea spune atunci că arta urmărește imitarea naturii prin idealizare. Atunci metafora ar fi forma de imitație mai potrivită poeziei, întrucât înțelegem prin metaforă, deocamdată, o analogie între două reprezentări,

în scopul de a le întări. În versurile de mai sus ale lui Bolintineanu este o comparație:

Rumenă, suavă ca o garofiță.

Mulți vor spune că este frumos să compari obrazul tânăr cu o garoafă, pentru că roșața feței seamănă cu roșața garoafei, fiindcă, prin urmare, este analogie și deci în fond conformitate cu natura. Dacă însă meditățm bine, constatăm că acest punct de vedere este greșit. Să luăm alte comparații din Bolintineanu, privind tot femeia:

Am una cu cosița bălaie de fuior
De în și cu mijlocul, ai zice un mosor,
Să-o ții pe întunerec, ea casa să-ți lumine,
Atâta e de albă! să o aibi pe lângă tine.

Ne putem întreba de ce ar fi frumos să compari mijlocul cu mosorul sau mosorul cu mijlocul? Dacă s-ar obiecta că de data asta imaginea este urâtă, am putea foarte bine observa că analogia nu e greșită, întrucât și mijlocul și mosorul se îngustează. În realitate, când o imagine place, cauza nu este întărirea procesului mimetic, ci, de cele mai multe ori, abstragerea de la natură. În

Rumenă, suavă ca o garofiță

cele două percepții „față feciorelnică" și „garoafă" se suprapun și dau o nouă percepție suprarealistă, a unei existențe care să aparțină vegetalului și umanului totdeodată. Prin metaforă facem conștienți acele apropieri aparent absurde care sunt posibile în vis. Metafora este modul de a visa al umanității. Luând de la om iscusința și de la cal iuțeala alergării, omul a născocit centaurul, care este condensarea unei comparații ce ar fi sunat cam astfel: un săgetător fuge cu iuțeală cavalină. Metafora, comparația nu

sunt frumoase în sine, ci pentru organizația din care fac parte. Cinematograful folosește curent metafora, însă în modul cel mai potrivit, fiindcă acolo orice greșală duce la absurditate. Bunăoară, un individ în prada furiei izbește cu pumnul în masă și un zgomot prelung de sticlărie spartă răsună. Deodată ni se înfățișează un țărm stâncos de mare în care lovesc valurile. E un fel de a spune că furia omului este ca furia mării. Totuși nici un termen, nici altul nu e frumos în sine, dar amândoi termenii sunt o simbolizare mai puternică a furiei. Într-un cuvânt, comparația și metafora, care e o comparație rezumată, constituiesc un poem mic, o structură particulară cu o temă dominantă. Fața rumenă ca o garofiță este de fapt nu o percepție din natură, ci o organizație lirică pe tema suavitate.

Fiindcă este vorba de imitarea naturii, să citățm acum vestitul sonet al lui Baudelaire, *Correspondances:*

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Cum ar preţui critica şcolară acest sonet, presupunând că n-ar rămâne nesimţitoare la farmecele lui? În cazul cel mai fericit, observând că, deşi e vorba de natură, poetul nu dă reprezentări din natură ci propriu-zis o definiţie, ar decide că ideea a fost exprimată plastic, prin urmare cu elemente din natură, căci ce este plastic cade sub simţuri. Deci plastic este sinonim pentru cei mai mulţi esteţi cu frumos şi cum plastică e în fond orice imitare a naturii, natural este sinonim cu frumos. Dar de ce plasticul să fie numaidecât frumos? Problema este cu totul absurdă şi nimeni n-ar putea să-i dea o dezlegare. O imitaţie exactă a unei privelişti cu mijloace fotografice ar trebui să fie în chip necesar frumoasă. La asta se răspunde că imitaţia frumoasă e colorată şi personală. Va să zică se pune un accent deosebit pe intensitate. Dar aici cădem în plină subiectivitate, căci mie poate să-mi pară foarte colorat ceea ce altuia i se pare incolor.

De fapt, analizând bine sonetul lui Baudelaire, descoperim în el nu idei în sensul de concepte, pe de o parte, şi imitaţii de natură, adică plasticităţi, pe de alta, ci elemente disparate organizate într-o structură nouă, care nu e nici din domeniul logic, nici din acela al percepţiei naturii. Între stâlpi, cuvinte, parfumuri, copii nu este nici un raport de realitate. Fondul poeziei îl formează iniţierea solemnă, într-o pretinsă ordine metafizică, după care parfumurile şi coloanele ar colabora. Mişcarea rituală, comunicarea sibilinică, acestea sunt elementele poemului, şi dacă se poate vorbi de natural în chip figurat, bineînţeles, putem remarca doar colaborarea simfonică a tuturor imaginilor. Deci nici vorbă nu este de vreo imitaţie ori de vreo simbolizare plastică a naturii. Sonetul e un fel de compunere muzicală, descriind doar organizaţiunea interioară a poetului, spaima lui în faţa universului. Presupunerea unei corespondenţe metafizice între elementele universului este ideea poetică.

Sunt unii care vor spune acum: firește, poetul își exprimă prin mijlocirea imaginilor propriul lui sentiment. Deci a doua formă de imitație, de imitație a realității interioare, este *sentimentul adevărat, sinceritatea.* Să ne întrebăm dar ce sentiment exprimă Baudelaire din gama știută a sentimentelor? Răspunsul e greu de dat, tot așa cum e greu de dat în muzică. E adevărat că am pomenit de spaima în fața universului, dar acesta e un mod de a vorbi. Poetul are o teroare calmă, o spaimă religioasă, care e mai mult un act de cunoaștere. Fondul poeziei nu este *sentimentul,* ci atitudinea de inițiere în ordinea ascunsă a lumii.

Să vedem ce valoare poate avea sentimentul în poezie? Cei mai mulți îl socotesc ca un punct de plecare, recomandând sinceritatea, adevărul. Lucru în aparență curios. Cele mai sincere simțiri nu dau cele mai bune poezii, putem spune chiar dimpotrivă. Iată o poezie plină de sentiment scoasă la întâmplare dintr-o revistă literară recentă:

Mă doare sufletul
Mă doare inima
Mă doare dorul,
Mă doare tot ce-mi amintește
De clipele noastre dragi...

Versurile sunt, firește, rizibile pentru cei care au o oarecare noțiune de poezie, dar pentru omul simplu ele sunt zguduitoare, căci de cele mai multe ori prin sentiment se înțelege mărturisirea unei mari dureri și unei mari pasiuni, la acestea reducându-se după vulg sentimentele posibile. Nu trebuie nici o analiză ca să ne dăm seama că aceste versuri pline de sentiment ne lasă reci și că ele nu-și ating deloc scopul lor de a mișca. Una din cauzele frigidității lor este că ele nu sunt simbolizarea propriu-zisă a sentimentelor, ci doar schema lor logică. Dor, durere nu sunt sentimentele înseși, ci

noțiuni de sentimente, conceptul prin care sintetizăm un număr de observațiuni asupra conduitelor umane. Nimeni nu simte durere când un poet declară că e cuprins de durere. În versurile lui Eminescu:

Pe lângă plopii fără soț
Adesea am trecut,
Mă cunoșteau vecinii toți,
Tu nu m-ai cunoscut...

nu e amintit noțional nici un sentiment, dar totuși noi avem o clipă de regret și de indignare, fiindcă ni se pare scandalos ca o femeie să ignoreze până într-atât pe liricul trecător. Ne este indiferent dacă pe poet îl doare sau nu sufletul, singurul lucru interesant pentru noi este ca poezia să fie eficientă. Dar că, din acest punct de vedere, o poezie poate fi bună fiindcă exprimă durerea este un lucru foarte discutabil. Practic vorbind, o simfonie poate să ne producă exaltațiune ori tristețe, dar nu există nici o bucată muzicală care să exprime în mod hotărât vreun sentiment. În de multe ori citatul sonet ai lui Gérard de Nerval, *El Desdichado,* se vorbește de nemângâiere și de melancolie:

Je suis le ténébreux, – le veuf, – l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie:
Ma seule *étoile* est morte, – et mon luth constellé
Porte le *soleil noir* de la *Mélancolie*...

dar nu ne cuprinde melancolia, ci o turburare de natură cognoscitivă. Un oracol turbure vorbește despre destinele unui poet. Nu numai că sentimentul nu produce sentimentul, dar noțiunile nici nu sunt, cum se socotește, ostile emoției și n-am avea decât să citâm pe Dante și pe Eminescu, poeți foarte abstracți. Nu se poate închipui versuri mai discursive decât acestea:

Per me si va nella città dolente
Per me si va nell'eterno dolore
Per me si va tra la perduta gente.

Giustizia mosse il mio alto Fattore
Fecemi la divina potestate
La somma Sapienza e il Primo Amore.

Dinanzi a me non fur cose create
Se non eterne ed io eterno duro:
Lasciate ogni speranza voi ch'entrate.

Emoția pe care ne-o produc este considerabilă, fără să putem determina practic sentimentul. Este și aci o emoție inițiatică, turburarea în fața unei sentințe obscure din care rezultă impenetrabila ordine a universului. Încât concluzia este aceasta: *poezia nu are nici o legătură cauzală cu sentimentele așa-zise adevărate și nici nu urmărește să trezească sentimente. Emoția poetică, dacă este un sentiment, este un sentiment sui-generis, o emoție nepractică.*

Este momentul de a combate o expresie nefericită care circulă în publicistica română și uneori sub pana unor oameni cu aparența de inteligență, expresie care e un instrument din arsenalul celor care văd în artă o imitație. Expresia este *a reda.* Mai toți constată că un poet *redă* bine natura, că altul *redă* bine un sentiment. Expresie îngustă, aproape trivială, fiindcă arta nu redă nimic, ci dă ceva care e din natură numai întrucât poezia însăși și arta însăși sunt și ele fenomenologic aspecte ale naturii în accepțiunea cea mai largă. Portretul unui individ nu este o redare a fizionomiei individului, nici măcar o idealizare a lui, ci este în plan estetic o invenție. Nu există în natură anatomia din sculptura greacă. Dar dacă întrebăm: arhitectura ce redă, cine ar putea da un răspuns valabil? Arhitectura e una din artele cele mai pure, alături de muzică și de poezie, fiindcă ea creează o

supra-natură, şi ca să nu se înţeleagă greşit în sensul idealizării, o contra-natură, în mijlocul naturii.

O vorbă care circulă mult de la o vreme este *gratuitate*. Arta îndeobşte şi poezia în special sunt gratuite. Ce trebuie să înţelegem prin aceasta? Că poezia e scoasă de acolo de unde nu este nici o activitate de adaptare teoretică ori practică, adică din nimic? Mulţi fac această eroare sinonimizând gratuitatea şi puritatea şi recomandând extirparea oricărei materii. Însă poezia e în punctul ei de plecare un act de viaţă deplină. Ca să cântăm trebuie întâi de toate să trăim. Gratuitatea se înţelege de către poeţii moderni ca o abdicare de la orice scop de adaptare. Într-adevăr, ideea ne adaptează întrucât ne orientează în lumea sensibilă, sentimentul ne adaptează întrucât ne semnalează plăcerile şi durerile existenţei. Poezia este însă o activitate fără finalitate, întrucât nu ne dă nici o imagine a realităţii şi nu ne previne. În termeni obişnuiţi poezia nu ne învaţă, deci nu se cade să fie didactică, şi nu ne arată ce e bine şi ce e rău, deci nu trebuie să fie morală. Poezia nu instruieşte şi nu educă, ea e un pur exerciţiu spiritual.

Noţiunea de gratuitate se leagă cu aceea de obscuritate, sau, mai bine zis, de infinitate. Întrucât poetul nu voieşte să comunice nimic din lumea aceasta, el trebuie să evite a părea finit, să se ferească a spune totul. Impreciziunea, clarobscurul, lacuna, acestea creează poezia, după Paul Valéry şi, de altfel, după mulţi alţii. Thibaudet citează două vechi strofe din Maynard:

Mon ami, chasse bien loin
Cette noire rhétorique;
Tes ouvrages ont besoin
D'un devin qui les explique.

Si ton esprit veut cacher
Les belles choses qu'il pense,

Dis-moi, qui peut t'empêcher
De te servir du silence?

Maynard, firește, cel puțin așa pare, ironizează pe un poet obscur, fără să-și dea seama că dădea definiția cea mai bună a poeziei, invers. Într-adevăr, tăcerea, absconsitatea sunt cele mai nimerite mijloace de a trezi predispoziționea ceremonială, caracteristică poeziei, și de a da impresiunea de gratuitate fără sentimentul vidului. Căci atunci când ascunzi pari a spune ceva mai adânc decât atunci când spui totul. A spune totul înseamnă a fi discursiv și discursivitatea este retorică. Toți poeții moderni au veștejit retorismul, în frunte cu Verlaine:

Prends l'éloquence et tords lui son cou.

Nu trebuie să se confunde însă obscuritatea gramaticală cu absconsitatea substanțială. Poeziile lui Eminescu sunt foarte discursive, chiar elocvente, și cu toate acestea sunt sibilinice, ceremoniale, și dimpotrivă, multe versuri ermetice moderne dau impresia unei inteligibilități rău ascunse. Absconsitatea este dar un corolar al gratuității, un semn de substanțialitate cu refracție infinită.

O altă noțiune curentă azi este aceea de *joc*. Ideea că arta ar fi un simplu joc al oamenilor mari a fost sugerată încă de Schiller, dar încercarea de demonstrație s-a făcut în estetica modernă. Apoi s-ar fi constatat că arta nu intră totuși în mecanismul jocului propriu-zis. Totuși ideea de joc e bună și poeții o folosesc cu predilecție. Poeziile lui Ion Barbu se intitulează *Joc secund*. Trebuie să luăm cuvântul într-un sens analogic. Poezia nu e jocul copiilor care exercită pentru existență, dar e una din activitățile caracteristice umanității care seamănă mai mult cu jocul. Tipice la joc sunt aparenta gratuitate, ritualul și tehnica severă. Paul Valéry accentuează îndeosebi asupra acestei laturi a poeziei, a ordinei, a necesității. De aceea el cultivă versul clasic, care sugerează mai puternic

ordinea în sine, fără nici o finalitate. Este interesant că Tudor Arghezi şi-a intitulat la rându-i culegerea de poezii *Cuvinte potrivite*, deci foarte în spiritul lui Paul Valéry. Prin urmare, poezia n-ar urmări să comunice nimic, ci ar fi numai o potriveală de cuvinte după anume legi ale organizării spiritului.

Este acum momentul să facem o observaţie. Ideea, pornită din groaza de elocvenţă, că poezia nu spune nimic poate duce la erori, la o sterilitate numită impropriu purism. Organizarea spiritului presupune totdeauna un sens şi lucrul a început să fie observat. Dementul nu mai este în stare de a ne comunica nimic, întrucât s-a alienat de la logica noastră, dar atitudinea lui este de a spune ceva. Dacă vorbirea lui n-are sens, ea are forma cel puţin a sensului. Popoarele şi poeţii vechi au produs mituri. Aceste mituri sunt obscure, dar au un sens multiplu şi infinit. Nu există mod de exprimare care să nu sugereze un sens, chiar fără explicare. Muzica este arta cea mai lipsită de conţinut şi cu toate acestea intelectualitatea nu-i lipseşte. Căci muzica pare sforţarea disperată a unui mut de a comunica prin tonuri nearticulate un adevăr ce va rămânea mereu obscur. În chipul acesta, acel deziderat al lacunei este realizat în chip perfect numai de muzică, fiindcă muzica e o lacună prelungă, o năzuinţă goală la expresivitate. Deci trebuie să distingem inteligibilitatea de intelectualitate. O poezie nu trebuie să fie inteligibilă, adică nu trebuie să ne instruiască, dar trebuie să ne comunice totuşi ceva din ordinea lăuntrică a spiritului poetului. Această sforţare de a comunica raţionalul, profundul, trezeşte emoţia noastră şi ne dă iluzia că poetul exprimă sentimente. Presupunându-se întrebat de o fetiţă ce este poezia, Giosué Carducci răspunde aşa:

O piccola Maria
Di versi a te che importa.

Esce la poesia
O piccola Maria
Quando malinconia
Batte del cor la porta.

O piccola Maria
Di versi a te che importa.

Această poezioară produce o puternică impresie, pe care unii ar explica-o prin faptul că poetul e plin de sentiment. Dar construcția poeziei e didactică. În fond emoția vine din altă parte. Poetul ia atitudinea solemnă a unui om care spune ceva, dar nu spune nimic în termeni inteligibili. Din ținuta solemnă, din ceremonia fals didactică iese sugestia imposibilității poetului de a explica sensul interior al activității poetice. Totul rămâne abscons. Adriano Tilgher, în *Estetica* lui, pare a-și da seama de caracterul intelectual al poeziei, dar formula lui e prea subtilă. În tot cazul, el are intuiția că ceea ce dă organizațiune unei poezii este factorul intelectual, ideea în înțelesul cel mai pur, pornirea de a comunica[1]. Noi

[1] „L'esperienza artistica perciò, pur essendo esperienza di somma individuazione, non va mai disgiunta dall'avvertenza di un universale: solo che questo universale lo vediamo nella cosa individuale, non lo pensiamo, non lo astraiamo da essa; non è per noi concetto, ma fa tutt'uno con essa. Intuizione intellettuale, concetto intuitivo. Intuizione concettuale che è come il germe da cui nascono a uno a uno i particolari dell'opera d'arte. Il piano dell'opera (non un piano astratto, ma il piano vivente, l'idea direttrice dell'opera come vis *dinamica*) antecede e determina i particolari secondo una sua logica infallibile" (*Estetica*, II-a ed., p. 58-59). Cu toate acestea, poziținea lui Tilgher este profund îndepărtată de a noastră. Voind să se elibereze de intuiționismul concret al lui Croce, Tilgher cade în idealismul lui Schopenhauer, refăcând azi în Italia estetica lui Titu Maiorescu, pentru care arta era

am spune așa: poezia este un mod ceremonial, ineficient de a comunica iraționalul, este *forma goală a activității intelectuale*. Ca să se facă înțeleși, poeții se joacă, făcând ca și nebunii gestul comunicării fără să comunice în fond nimic decât nevoia fundamentală a sufletului uman de a prinde sensul lumii. Ion Barbu, într-o foarte frumoasă poezie, a simbolizat această năzuință intelectuală, tradusă în rit și cântec, atribuind-o universului întreg:

Ar trebui un cântec încăpător precum
Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare;
Ori lauda grădinii de îngeri, când răsare
Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.

---

reprezentarea ideii sensibile, încorporate. Doar atât că „universalul" lui Tilgher nu pare a fi Ideea platonică, ci „logica internă" a operei. Noi respingem orice conceptualism. Opera nu conține nici un fel de idee, nici abstractă, nici sensibilă, ci numai atitudinea curat formală a spunerii. În fața morții, filozoful gândește discursiv, omul trăind practic plânge, muzicantul cântă, arhitectul înalță un mausoleu. În muzică și în monument nu se găsește deloc conceptul morții, nici măcar simbolizat, dacă nu confundăm alegoria cu arta, însă muzicantul și arhitectul au aerul a spune ceva. Dacă am descoperi un concept, ei n-ar mai *avea aerul*, ci ar *spune* într-adevăr și atunci procesul artistic ar fi oprit.

TEHNICA CRITICII ŞI A ISTORIEI LITERARE

I

Punerea laolaltă a criticii şi a istoriei literare când e vorba de a le studia tehnica nu trebuie să mire, deşi mulţi s-au obişnuit a despărţi istoria literară de critica aşa-zisă estetică, făcând din cea dintâi numai o introducere la cea de a doua. În realitate, critică şi istorie sunt două înfăţişări ale criticii în înţelesul cel mai larg. Este cu putinţă să faci critică curată fără proiecţie istorică, cu toate că adevărata critică de valoare conţine implicit o determinaţiune istorică, dar nu e cu putinţă să faci istorie literară fără examen critic. Cine exclude criteriul estetic din istoria literară nu face istorie literară, ci istorie culturală. Aşadar, putem încă de la început afirma, sub rezerva demonstraţiei ulterioare, că istoria literară este forma cea mai largă de critică, critica estetică propriu-zisă fiind numai o preparaţiune a explicării în perspectiva cronologică. Ne vom folosi deocamdată numai de noţiunea de istorie literară.

Benedetto Croce a tăgăduit propriu-zis putinţa istoriei literare. Pentru el istoria se întemeiază pe conceptul de progres, nu în înţelesul absolut finalist hegelian ori evolutist, ci în acela uman de activitate îndreptată conştient spre un scop. Însă operele de artă sunt fenomene izolate, remarcabile numai prin expresivitatea lor. O operă există artisticeşte sau

nu există. Orice relație între opere rămâne exterioară, neputându-se, bunăoară, esteticește vorbind, stabili vreo legătură cauzală între Dante și Shakespeare, unica notă a operei lor fiind aceea că sunt în sfera artei. Totuși Croce face mare caz de istoria literară, el însuși profesând-o cu pasiune, și este capul unei întregi direcții literare al cărui cuvânt de ordine este: *prin critica istorică la critica estetică*. Prin istorie literară Croce înțelege însă, ca mulți alții de altfel cu sau fără pretenții de esteticieni, o operație preliminară sau recapitulativă, exterioară momentului criticii estetice propriu-zise, care constă în simpla afirmare sau tăgăduire a existenței operei de artă ca produs expresiv. Ca act pregătitor, istoria literară este metoda de a pune pe critic ca reproducător exact în situațiunea în care se afla autorul ca creator. Însă multe din elementele constitutive ale operei fiind șterse prin trecerea vremii, cum e cazul cu opera lui Dante și a lui Shakespeare, restaurarea lor devine o condiție neapărată a reproducerii critice.

„Fără tradițiune și critică istorică – zice Croce – înțelegerea tuturor sau aproape tuturor operelor de artă ar fi pentru totdeauna pierdută; noi am fi ca niște animale vârâte numai în prezent sau într-un trecut foarte apropiat. Numai încrezuții disprețuiesc și iau în râs pe acei care reconstituiesc un text autentic, care explică sensul vorbelor și obiceiurilor uitate, care cercetează condițiile de viață ale unui artist și săvârșesc toate acele lucrări ce înviorează trăsăturile și coloritul originar al operelor de artă."

Ca operație recapitulativă, neexistând progres estetic în umanitate, istoria literară s-ar ocupa cu creșterea și scăderea conștiinței estetice, ca simple fenomene de istorie a culturii.

Teoria lui Croce cuprinde o observație indiscutabilă, aceea că foarte adesea o operă literară se stinge din cauza depărtării momentului istoric în care a luat naștere. Sunt

opere la citirea cărora contimporanii au plâns sau au râs şi care azi ne lasă cu desăvârşire indiferenţi. Dar mai ajută oare la ceva exegeza în acest caz? E un adevăr banal că operele mari sunt acelea care, prin universalitatea pasiunilor pe care le tratează, sunt înţelese oricând. Prea puţină lumină poate adăuga examenului critic reconstrucţia momentului în care s-au desfăşurat faptele din *Iliada* şi nu e nevoie nicăieri şi nicicând de vreun comentar ca să rădem la *Avarul* lui Molière. Deşi unii au emoţii complimentare, prin exegeză, aceştia nu sunt tocmai aceia care înţeleg mai bine. Sunt *rafinaţii, cărturarii,* oamenii voluptoşi de cultură, în fond prea puţin preocupaţi de probleme de valoare. Orientarea practică a criticii în ultimele decenii a fost tocmai în direcţiunea distingerii a ceea ce este universal într-o operă de ceea ce *datează.* Zeci de volume de exegeză nu vor fi în stare să ne mai facă să gustăm aluziile din teatrul lui Shakespeare, dar *Hamlet* rămâne. Croce ajunge la această definiţie a istoriei literare din motive pur logice. Definind opera de artă ca expresie, el ajunge în chip necesar la încheierea că nu există scară de valori în artă. O operă există ori nu, şi operele care există esteticeşte sunt toate de aceeaşi unică valoare a existenţei. A recunoaşte *universalitatea* unor opere şi *caducitatea* altora ar fi însemnat pentru Croce să se pună dintr-un punct de vedere conţinutistic, adică să afirme că sunt teme bune şi teme rele, genuri mari şi genuri mici. Însă pentru el nu există valori de conţinut.

Punctul de vedere al lui Croce este evident greşit. Cu tot versul celebru al lui Boileau:

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poeme...

numai cu un sonet nu se face operă mare. Există o ierarhie de valori după complexitate sau după profunditate. Dar nu trebuie să se creadă că această profunditate este a conţinutului.

Atunci un poem filozofic slab ar fi mai profund decât o poezie erotică bună. Putem reintroduce conceptul de conținut în artă și să facem critică conținutistică, însă într-alt sens care nu se abate deloc de la punctul de vedere al esteticienilor puri ca Benedetto Croce. Până acum se înțelegea prin conținut *materia* din care cu ajutorul *formei* ieșea opera de artă. Admițând această identitate, putem ajunge la cele mai grave erori critice. Punctul de plecare al criticului și istoricului literar este opera ca realitate artistică. Însă când o operă există, ea începe a-și afirma un conținut, care nu este materia din care a ieșit, ci viața fictivă pe care o începe. *Hamlet, Crimă și pedeapsă* sunt obiectul a considerații de tot felul, pe care unii ar fi înclinați a le socoti exterioare problemei estetice, și fără îndoială că autorii înșiși nu s-au gândit vreodată că vor stârni atâtea comentarii. Și totuși, a face psihologia și patologia lui Hamlet, a face sociologia lumii lui Dostoievski, ori a determina gândirea eroilor lui, nu este deloc o lucrare în afara esteticei, ci critica literară însăși. Căci orice fel de considerație este un fel de a afirma vitalitatea operei de artă și întâi de toate existența ei. Sunt multe opere care tratează mai adânc problemele lui Shakespeare și ale lui Dostoievski, dar n-au stârnit nici o discuție, fiindcă aceste opere nu existau esteticește. Conținutul e pus în clipa nașterii operei de artă, nu înaintea ei. Nici un autor mai îndepărtat de gândul adâncimii prin materie ca Flaubert. El e artistul pur în sensul lui Croce. *Madame Bovary* este tot ce poate fi mai plat sub raportul conținutului anterior și totuși acest roman a stârnit discuțiile cele mai variate și a dus chiar la formularea așa-zisului *bovarism*. Iar alte opere mult mai adânci prin intenție au rămas fără ecou. Explicația este că *Madame Bovary* există în planul ficțiunii și are, așadar, adâncimea realității. Când o operă mare apare, probleme numeroase și neprevăzute se iscă în jurul ei, așa

cum se nasc în jurul oricărui fenomen. *Iliada* este o realitate şi ca atare suntem îndreptăţiţi să studiem psihologia eroilor, gândirea lor, instituţiile lor şi aşa mai departe, şi niciodată nu ne vom putea opri. Una este a studia condiţiunile din care a ieşit o operă şi alta a studia urmările ei. Cine cercetează împrejurările sociale din care a ieşit observaţia din *Madame Bovary* face istorie exterioară literaturii, cine studiază lumea însăşi din acel roman ca realitate, cu toate problemele ce decurg din ea, acela numai face istorie literară. Prin urmare, există două istorii: istoria fenomenelor reale şi istoria fenomenelor fictive sau artistice. Aceste două istorii nu se deosebesc fundamental între ele. Singura deosebire este că faptele istorice sunt evidente, în vreme ce faptelor ficţiunii trebuie să le dovedim realitatea artistică. Însă putinţa de a le desfăşura istoriceşte e o dovadă că ele există, altfel studiul istoric pare fals. Conceptul de progres pe care Croce îl cere în istorie poate fi urmărit şi în istoria literară. Între eroii romanelor din secolul al XVIII-lea şi cei ai romanelor din secolul al XIX-lea este o continuitate spirituală, precum este şi între lirica aceloraşi secole. Dar nu este decât între momentele realmente artistice, restul fiind lipsit de semnificaţie, încât este o iluzie să credem că am putea face istoria spiritului unei epoci în afara istoriei de valori. Unii au şi încercat a determina *stiluri,* dar noţiunea e prea abstractă, ducând la ideea rotaţiunii, şi sugerează prea mult noţiunea de formă. Succesiunea în istoria literară este, ca şi în istoria politică, empirică şi neprevizibilă.

Admiţând deci că istoria literară ca istorie de valori este legitimă, acceptând lateral şi istoria condiţiilor materiale din care iese o operă, adică istoria culturală, confundată în genere cu istoria propriu-zis literară, cu observarea că nu se deosebesc profund de istoria generală, să vedem care sunt condiţiile istoriei. Istoria ar fi „totalitatea manifestărilor de

activitate şi de gândire umană, considerate în succesiunea lor, în dezvoltarea şi raporturile lor de conexitate sau de dependenţă" (Gabriel Monod). Trebuie să amintim că una din cele mai limpezi formulări ale condiţiilor istoriei a dat-o A. D. Xenopol, care a deosebit faptele de repetiţie din ştiinţele exacte de faptele de succesiune din istorie, care nu se pot formula în legi, ci numai grupa în serii fenomenale, stabilindu-se între ele raporturi de la cauză la efect. De bună seamă că raportul de cauză nu poate fi introdus în istoria literară, fiindcă în nici un caz nu se poate admite că purtările lui Hamlet au înrâurit istoriceşte pe Raskolnikoff. Dar este evident că se impune o ordine substanţială, neputându-se gândi un Hamlet după Raskolnikoff, chiar dacă mai târziu am pierde cronologia faptelor. Operele literare au neapărat o dată, care constituie o notă a existenţei lor.

Când este vorba de istorie, îndeosebi de istoria literară, expresiile care vin mai des şi mai cu emfază în gura istoricului sunt *obiectiv* şi *ştiinţific*. O operă este obiectivă, ştiinţifică, alta, dimpotrivă, este subiectivă, neştiinţifică. Se mai vorbeşte apoi de onestitate şi neonestitate. S-ar părea dar că istoria este o chestiune exclusiv de disciplină. Cei mai concesivi teoreticieni admit că în expunerea rezultatelor se cere şi talent, dar ne încredinţează că istoria este o ştiinţă în sensul că reunirea, verificarea şi coordonarea faptelor sunt supuse la reguli speciale de critică şi metodă ştiinţifică. Totuşi această concepţiune este exagerată şi vom vedea de ce. Este de notat că rigoriştii fac foarte adesea observaţiuni care sunt adevărate şicane. Mulţi din cei care studiază la noi pe Eminescu scot exclamaţii de indignare când cineva scrie *Mihail* în loc de *Mihai Eminescu*. Ei notează abaterea „de la ştiinţă" astfel: *Mihail (sic!) Eminescu*. A cita versuri de Eminescu în scopuri cu totul estetice dintr-o ediţie declarată neştiinţifică este o mare culpă. Opera care cuprinde asemenea

abatere încetează de a mai avea vreo valoare şi e declarată *neştiinţifică*. Se face deci confuzie între metodele de observaţie istorică şi tehnica expunerii.

În ce poate consta obiectivitatea în istorie? În ştiinţă ea ar însemna aşteptarea ca un număr suficient de experienţe să îndreptăţească inducţia. În istorie, unde toţi recunosc două momente: strângerea faptelor şi interpretarea lor, obiectivitate nu poate însemna decât plecare de la fapte autentice. Rigoriştii însă vorbesc des de subiectivitate, de atitudine neştiinţifică cu privire la interpretare. Deci se pune întrebarea: obiectivitatea şi subiectivitatea, admiţând că cercetătorul n-are intenţii neoneste şi porneşte de la fapte autentice, este numai o chestiune de ştiinţă ori de neştiinţă? Răspunsul este acesta: *În afară de autenticitate şi onestitate, noţiunea obiectivităţii n-are nici un sens. Orice interpretare istorică este în chip necesar subiectivă.*

Nu avem nevoie să recurgem la imagini din filozofie, la apriorismul lui Kant ori la concepţia schopenhaueriană a lumii ca reprezentare a noastră. Acolo e vorba de condiţiile înseşi ale obiectivităţii, pe când aici este o problemă specială, proprie istoriei. Dacă e vorba de îndreptăţiri filozofice, putem să apelăm la psihologie. Există o direcţiune numită Gestaltpsychologie, psihologia formală. Reprezentanţii ei mai de seamă sunt Wertheimer, Köhler, Koffka şi Lewin. Noţiunea fundamentală a acestei direcţiuni este aceea de structură, organizaţiune, formă. Vechiului asociaţionism, care vedea în orice percepţie o sumă de senzaţiuni, gestaltismul îi opune concepţia percepţiei ca fenomen originar. Fiecare percepţie are o structură proprie, o organizaţiune, care nu este suma părţilor ci mai mult decât o adiţiune. Fie că forma e chiar în lumea fizică, fie că este un unghi de vedere al nostru, ea trebuie să fie desprinsă din aglomeraţiunea de senzaţiuni, cu ea începându-se fenomenul propriu-zis. Cu

alte cuvinte, cunoaştem în măsura în care recunoaştem o structură, în care organizăm. Sunt mulţi aceia care privesc un tablou fără să-l vadă cum trebuie, fiindcă n-au izbutit să delimiteze contururile. Aplicând această observaţie gestaltistă în câmpul mai larg al istoriei, ajungem la încheierea că faptele, ca să devină fenomen istoric, au nevoie să fie văzute într-o structură, să capete de la noi un sens. Ideea de structură în istorie a emis-o mai de mult filozoful Dilthey. Acesta trăieşte pe ruinele lui Hegel, de la care a înlăturat finalismul exagerat, dar a păstrat obişnuinţa de a-şi proiecta ideile generale în istorie, în care, dacă nu mai găseşte absolutul, află însă structuri succesive. Deocamdată n-avem nevoie de a ne sprijini pe o filozofie, spre a demonstra subiectivitatea necesară în istorie. Ea reiese dintr-o simplă analiză a faptului istoric. Acest fapt nu există în sine, cum există faptul fizic, ci numai ca un punct de vedere. Faptele noastre de acum nu sunt istorice, ci existenţiale. Dar orice fapt, oricât de indiferent în sine, introdus într-o structură de un istoric, devine istoric. Istoria este interpretarea însăşi, punctul de vedere, nu grupul de fapte, şi această interpretare presupune un ochi formator. Un şir de soldaţi înghemaţi se târăsc prin zăpadă prin Rusia. În fruntea lor, călare cu capul în piept, înaintează un bărbat care răspunde la numele de Napoleon. Scena în sine e fără sens. Dacă însă o introducem în conceptul de campanie în Rusia şi pe acesta în acela de epocă napoleoniană, şi pe cel din urmă în conceptul de istorie a Franţei, atunci abia începem să avem istorie. Se va putea observa însă că aceste organizaţiuni sunt obiective, adică oferite de la sine, cu necesitate, tuturor. În istorie şi mai ales în istoria literară nu există structuri obiective, ci numai categorii, puncte de vedere. Au existat oare Renaşterea, Romantismul? Au fost succesiuni de fapte indiferente, care nu s-au impus ca structuri decât atunci când

câteva minți geniale, îndeosebi Burckhardt și Doamna de Staël, au început să întrevadă în fapte unele organizări. Aceste formulări nu sunt arbitrare decât fiindcă faptele pe care se bizuie sunt autentice; dar subiective, adică ieșite din mintea unuia singur, sunt cu siguranță. E de ajuns ca un alt cap formator să sfărâme aceste structuri și să întocmească pe baza faptelor altele, și Renașterea, Romantismul dispar sau rămân alături de alte unghiuri istorice. Este o prezumție că o dată determinat obiectul, istoricul literar n-are altceva de făcut decât să-l studieze după toate regulile. Care reguli? În școală se studiază de obicei o operă literară sub raportul fondului, al formei, al înrâuririlor, al soartei literare etc., crezându-se că acestea sunt criteriile științifice absolute, când în fond sunt numai niște puncte de vedere personale ale unor esteticieni dualiști. Croce studiază *științific* o operă sub raportul numai al expresivității ei, un fragmentarist caută fragmentele viabile, un purist caută poezia pură. Metoda este, așadar, în strânsă legătură cu noțiunea de valoare și cu unghiul de vedere propriu. Nu numai atât. Planul de lucru aplicat la unul nu se potrivește la altul. Ca să înțelegi pe Creangă, pe Eminescu și pe Caragiale, trebuie să descoperi la fiecare o structură proprie. Însă a descoperi este totuna cu a inventa, fiindcă dacă ea ar fi evidentă oricui, n-ar mai fi nevoie de nici o sforțare metodologică.

Există în Franța o școală istorico-literară universitară, școala lui Lanson, care vrea să opună metoda științifică diletantismului unor critici ca Taine, de pildă. Activitatea didactică a acestei școale e foarte interesantă, dar direcția ei este lipsită de orice concepție. Insistând prea mult asupra metodei de lucru, ea nu e în stare să explice în ce scop se întrebuințează aceste metode, întrucât nu poate explica rostul istoriei literare. Ea pretinde că istoria tinde „să restituie și să descrie trecutul", că ea încearcă să înțeleagă și să explice,

adică să găsească „le comment et le pourquoi, mecanismul şi cauza fenomenelor literare". Ca să descrii trecutul în materie de literatură trebuie să introduci în succesiunea indiferentă a faptelor un sens, o structură, altfel nu există istoria. Cât despre „le comment et le pourquoi", orice am de oarecare concepţie estetică înţelege că e o propunere fără nici un înţeles în câmpul artei. O eroare şi mai gravă a acestei şcoli este de a crede că un subiect se poate epuiza, în care scop se recomandă cercetătorilor o întreagă tactică pentru a descoperi subiectele netratate încă, sau tratate incomplet ori *neştiinţific*. Totdeodată se mai profesează şi demoralizanta teorie a cărţilor învechite, în virtutea căreia, adăugând câteva puncte noi la bibliografia unei opere, ai scos-o din circulaţiune. În realitate, toate noile informaţii nu vor putea distruge *Histoire de Charles XII* a lui Voltaire, nu fiindcă ar fi scrisă frumos, ci pentru că Voltaire a găsit un punct de vedere solid şi probabil în intuirea personalităţii eroului. Alţii pot scrie alte monografii, fără s-o înlăture pe cea dintâi. Poate un cercetător să pună tom peste tom în cercetarea unei aşa-zise probleme şi să socotească studiul exaurient; un punct de vedere creator face din tot studiul lui un morman de hârtie. Un elev al lui Lanson, Gustave Rudler, persiflează pe Taine. „Taine – zice el – se juca cu noţiuni îngrozitor de complicate, ca acelea de rasă şi de mediu; el întrevedea cauze aşa de generale, că între ele şi fenomenele particulare distanţa era enormă, de netrecut, raportul nedemonstrabil... Noi facem mai puţin măreţ, dar mai strâns. Noi studiem faptele vecine după timp şi spaţiu, sforţându-ne să atingem cauzele imediate şi contingente şi luând seama ca din lanţul raporturilor să nu lipsească inele." Toate acestea sunt prezumţii de istoric fără pregătire filozofică. Arbitrarul punct de vedere al lui Taine rămâne ca o strălucită încercare de formare a faptelor informe, iar cauzele imediate şi contingente

nu ne interesează deloc. Toate acestea sunt mimetisme sub înrâurirea metodelor din ştiinţele exacte. Însă acolo explicaţiunea are ca scop ridicarea la concepte cu sfera din ce în ce mai largă, în vreme ce în istorie a înţelege înseamnă a descoperi umanitatea faptelor. O biografie este bună, substanţial ştiinţifică, atunci când toate momentele ei apar ca momente coerente de manifestare a unui erou. Dacă nu este astfel, toată ştiinţa e inutilă şi explicarea rămâne o seacă teorie. Încheierea este: *rostul istoriei literare nu e de a cerceta obiectiv probleme impuse din afara spiritului nostru, ci de a crea puncte de vedere din care să iasă structuri acceptabile.*[1]

II

Din capitolul precedent reiese că nu există istorie literară ci numai istorici literari. Înainte de a examina metodele, se cade dar să vorbim despre condiţiile de a putea fi un istoric.

Este un lucru care de obicei se trece cu vederea, dar care este totuşi capital: istoria literară este o istorie de valori şi ca atare cercetătorul trebuie să fie în stare întâi de toate să

[1] În direcţiunea aceasta, oarecum, merge şi gândirea lui Henri Massis (*Jugements*, I, p 65), cu deosebirea că „punctul de vedere" este dogma catolică. „Aussi bien l'histoire n'est pas et ne peut pas être une science, car elle ne porte que sur des faits individuels et contingents; par là-même, le caractère scientifique est contraire à sa nature et à ses possibilités. L'historien, pour opérer un choix entre les faits qui lui sont connus, doit recourir à un jugement de valeur qui n'a ni son principe, ni son point d'appui dans l'histoire elle-meme."

stabilească valori, adică să fie un critic. Mulţi istorici literari îşi închipuie că operele de mâna a doua sunt mai importante, întrucât ele zugrăvesc o epocă, şi că, prin urmare, istoricul se cade să studieze orice fenomen. Este o poziţiune falsă, ieşită şi dintr-o greşită opiniune despre raportul dintre viaţă şi artă. Se crede anume că există un spirit al vremii care înrâureşte pe artist şi că, studiind acest spirit în operele mediocre, vom ajunge să înţelegem operele de creaţie. Se confundă deci istoria spiritului public cu istoria operelor de artă ca rezultate ale efortului artistic. Dar, în fond, există oare un romantism al vieţii publice şi al literaturii mărunte din care s-ar fi inspirat marii romantici? Fără prejudecăţi, ne vom încredinţa că nu există. Romantismul este o atitudine exclusiv a marilor romantici, care apoi, firește, s-a generalizat prin imitaţie. Putem să studiem oricât poezia mediocră şi spiritul public din România până la 1871. Nu vom găsi nici urmă de eminescianism. Eminescianismul este un produs al lui Eminescu.

Când însă definim o valoare, putem să ne creăm concepte ca romantism, eminescianism, prin care să simbolizăm un număr de atitudini. Nu există în istoria literară literatură mediocră dar *reprezentativă* dacă n-am definit întâi valorile estetice absolute. O istorie literară fără scară de valori este un nonsens, o istorie socială arbitrară.

Dar dacă un istoric literar trebuie să fie mai întâi un critic, ce este un critic? Poate învăţa cineva să fie critic? Răspunsul este: nu. Critica este o vocaţiune, aşa cum sunt poezia, romanul şi celelalte arte. Nu poţi fi critic numai cu voinţă şi deci istoria literară în fundamentul ei nu este o ştiinţă. Croce însuşi acceptă acest punct de vedere:

„...activitatea preţuitoare – zice el – care critică şi recunoaşte frumosul, se identifică cu aceea care îl produce. Deosebirea constă numai în diversitatea împrejurărilor,

fiindcă o dată e vorba de producțiune și altă dată de reproducțiune estetică. Activitatea care judecă se zice gust; activitatea producătoare, geniu: geniu și gust sunt, deci, în substanță identice. Această identitate se întrevede atunci când îndeobște se observă că criticul trebuie să aibă ceva din genialitatea artistului și că artistul trebuie să fie dotat cu gust; sau că este un gust activ (producător) și unul pasiv (reproducător)."

Prin urmare, după Croce, un critic trebuie să aibă gust și gustul este din aceeași substanță ca și geniul. Propoziționea nu e clară și mulți ar putea afirma că au gust fără să-l aibă. Conceptul de *gust* este confuz și învechit. La noi d-l M. Dragomirescu l-a înlocuit cu *simțul critic,* care ar fi un nou simț pe lângă cele obișnuite și prin care am lua cunoștință în chip obiectiv de capodoperă. În felul acesta critica devine o Literaturwissenschaft, o Știință a Literaturii. Nu trebuie prea multă demonstrație ca să ne dăm seama că lumea nu are în genere acest simț și când o facultate nu e generală, nu se poate întemeia pe ea nici o observație obiectivă. Nici capodopera nu există obiectiv, ci e rezultatul proiectării asupra unui produs uman a unui sentiment de valoare. Mai bine putem înțelege atitudinea critică printr-o analogie cu sentimentul moral, cu alte cuvinte, în cuprinsul activității normative a spiritului.

Dar ce înseamnă atitudine normativă? Aceea în care spiritul își reprezintă faptul extern ca un produs posibil al propriei sale activități. Când zic că o acțiune este morală, vreau să spun că imaginea propriei mele persoane, săvârșind același act, este admisă de conștiința mea; într-un cuvânt, că faptul a anticipat o dispoziționea permanentă a voinței noastre de a realiza aceeași acțiune. Trecând în domeniul estetic, câtă vreme voința mea nu participă potențial la realizarea operei de artă, câtă vreme nu dau o *valoare* obiectului,

admițându-l ca un produs posibil al propriei mele activități creatoare, n-am decât o emoție psihologică. Natura nu poate fi frumoasă în înțeles artistic, ea nu reprezintă o valoare, căci nu mă pot închipui pe mine însumi în actul de a crea natura. Între critică și creație nu este o deosebire de esență, ci numai una de proces. Una pornește din afară spre a deștepta apetiția creatoare, cealaltă procede dinăuntru spre a-și găsi materie. Simțul critic e actul creator eșuat, răsfrânt în conștiință înainte de a ajunge la periferie și devenit astfel sentiment artistic, actul creator întrerupt din cauză că altul l-a săvârșit după norma însăși a spiritului nostru creator. În măsura în care materialul poetic deșteaptă în fantazia noastră elanul creator, provocând astfel o idee creatoare ce se recunoaște într-o formă străină ca într-o expresie proprie, emoția psihologică se transformă în sentiment estetic. Facultatea noastră creatoare, virtuală, nu poate accepta ca valoare întreg materialul perceput, nu poate adică recunoaște peste tot o posibilă producție proprie. O parte din opera artistică este deci respinsă de spirit ca formă goală fără ecou asupra fantaziei, ca manieră ce nu dă normă activității artistice. Cu alte cuvinte, simțul critic este *forma* propriei noastre facultăți creatoare, sub unghiul căreia primim și valorificăm numai ceea ce ni se prezintă ca urmând normele de creație ale spiritului nostru. A înțelege înseamnă a recunoaște că dacă am fi executat noi opera, am fi urmat norma însăși a artistului. De aci acel sentiment că autorul ne-a exprimat parcă propriul nostru gând, de aci comunitatea de simțire între autor și critic.

O consecință a acestui punct de vedere este că criticul trebuie să aibă nu numai însușiri virtuale de creator, dar chiar oarecare pricepere tehnică. Dacă nu poate fi bun artist el însuși, criticul trebuie cel puțin să rateze cât mai multe genuri. Ratarea este o participare activă la procesul creator,

o garanție de comprehensibilitate. Criticul care n-a făcut în viața lui un vers, ba chiar își face o mândrie din asta, care n-a încercat niciodată să facă nuvelă sau roman, acela e un fals critic, un doctor, un profesor. Toți marii critici au făcut literatură și, contrar prejudecății comune, literatură foarte bună, căzută în umbră numai prin renunțare. Invers, artiștii, contrar iarăși părerii comune, când au o conștiință largă sunt criticii cei mai pătrunzători și adevăratele valori au fost descoperite de către artiștii-critici.

Din constatarea că un istoric literar trebuie să fie un critic și criticul un artist, fie și ratat, și în orice caz un om cu vocație, ar rezulta că, întocmai cum nu poți preda poezia la universitate, nu se pot da de pe catedră nici instrucțiuni de tehnică critică. Totuși critica are o latură prin care intră în tehnică și ca atare printre ocupațiile metodice. Așa precum poetul trebuie să-și cunoască bine limba și să studieze versificația, oricât acestea în sine ar fi exterioare actului de creație, criticul și istoricul literar trebuie să-și supună vocația unei discipline. Aceasta singură se poate învăța. Dar reiese din cele spuse până aici că, de vreme ce critica este chestiune de vocație, nu se cade să se ocupe cu tehnica ei decât persoanele cu această vocație. Și cum sunt puține, iar deocamdată am putea spune chiar că nu există, tot acest curs despre tehnică pare inutil. Totuși nu e. Întâi, nu se poate ști cine are vocație sau nu apriori. Deci toți cei ce se ocupă de literatură se cade să se pregătească măcar din interes teoretic. Al doilea, există o latură a tehnicii critice, auxiliară, ce-i dreptul, în care oricine poate aduce o contribuție. Încât istoria literară are două părți: istoria literară propriu-zisă, istoria de valori, într-un cuvânt sinteza, și istoria literară auxiliară, istoria documentelor literare, adică ceea ce se cheamă în istorie analiza. Această din urmă istorie, care de fapt nu e istorie, ci erudiție, o poate face oricine, după

anumite reguli. Istoria de documente este însă absolut trebuitoare istoricului literar creator, şi dacă un om fără vocaţie nu trebuie să iasă din erudiţie, un critic trebuie totdeauna să se coboare la ea. Din istoria documentară fac parte: *bibliografia, comunicarea de documente inedite, ediţiunea critică, critica izvoarelor sub raportul autenticităţii şi al autorităţii, critica de atribuţie, datarea unui document, istoria fenomenelor literare privite ca simple fapte de cultură, biografia socotită ca pură cronologie.* Toate aceste operaţii trebuitoare ca puncte de plecare istoricului literar se pot face de către oricine, fără nici o vocaţie. De tehnica lor ne vom ocupa mai departe.

Istoricii literari aşa-zişi universitari, precum Lanson, Rudler, socotesc că multe alte studii se pot întreprinde după metode.[1] Ei au credinţa că un subiect cercetat bine, *ştiinţific,*

---

[1] Scientismul în critică vine dintr-o confuzie de termeni. Pozitivistul îşi închipuie că criticul prin *explicaţie* înţelege arătarea raportului cauzal. Toţi criticii ştiinţifici au făcut această eroare, luând opera de artă ca un simplu fenomen obiectiv şi arătându-i cauzele exterioare. Taine, Brunetière îşi închipuiseră că au explicat ceva din punct de vedere estetic considerând opera ca un fenomen natural. Explicaţiunile lor pot fi juste, dar în istorie, în sociologie, oriunde, afară de critică. A explica în critică nu înseamnă a arăta cauza exterioară a emoţiei artistice, cauza adevărată a emoţiei fiind însăşi existenţa operei de artă. A explica înseamnă (etimologic vorbind) a desfăşura, a face explicită emoţia, a dovedi, într-un cuvânt, că fenomenul de cultură există ca fenomen artistic. Cititorul comun nu are putinţa de a recepta frumosul şi el cere criticului o stimulare în această direcţie, aşa încât ceea ce este obiect pentru critic să devină obiect şi pentru el. Şi mai puerilă apare critica aşa-zisă genetică (urmărind producerea frumosului) şi cu varietatea ei critica fonologică, având ca punct de plecare teoriile lingvistului Grammont (teorii, din punct de vedere estetic, cu desăvârşire ridicule). Criticul fonologic vrea să explice emoţia poetică prin

se epuizează şi că istoricul literar trebuie să depisteze temele care n-au fost încă tratate. Fundamentală eroare! Nu există subiect epuizat şi istoria literară ar fi o tristă ocupaţie dacă ar consta în goana după subiecte natratate. Nu faptele care stau la baza unui studiu formează studiul, ci punctul de vedere, principiul formal coagulator, structura. Pot istoricii literari să scrie o sută de cărţi despre Goethe, subiectul e mereu virgin, ba ceva mai mult, şi documentele, oricât de cunoscute, păstrează o latură inedită. Fiindcă un document nu reprezintă un adevăr absolut, ci unul relativ la punctul de vedere. Unul citeşte într-un izvor ceea ce altul nici n-ar fi bănuit. Prin urmare, istoricul literar nu are decât datoria de sinceritate de a trata subiectul în care simte că va descoperi o structură nouă.

Să zicem dar că tema a rămas netratată. Ce este această *temă*? Există ea în mod obiectiv? De fapt istoricii academici profesează un mimetism maşinal şi steril. De pildă, s-a studiat limba lui Creangă, limba lui Eminescu, limba lui Odobescu şi întâmplător nu s-a studiat limba lui Alecsandri. Întrebarea este: avem noi numaidecât obligaţia să studiem

---

cauzele sonice (evident exterioare). După Grammont, unele vocale sunt vesele şi altele triste. A descoperi în poezia lui Eminescu abundenţa rimelor în consoană muiată sau în *i* înseamnă, după d. Caracostea, *a explica* opera lui Eminescu. Critica devine astfel o statistică acustică. Atunci când întrebăm dacă cutare pastel de Alecsandri are valoare (de fapt cerem să ni se *sugereze*, să ni se *inculce* excelenţa estetică), criticul fonologic răspunde: da, căci descoperim vocala *i* folosită în combinaţiile cele mai acustice. În critică, a explica este sinonim cu a provoca percepţia şi nu vom comunica niciodată emoţia muzicală descriind alergarea pe clape a degetelor. Poezia este un fenomen primar, nu un conglomerat de sunete, şi de altfel, pentru psihologul atent, nu sunetele cauzează ideea, ci ideea dă valoare afectivă sunetelor. Nu există disciplină explicatoare a artei, ci numai critici comunicând practic emoţia.

limba lui Alecsandri? Înseamnă asta critică şi ştiinţă? Bunul-simţ spune că nu. Temele pe care le propun azi istoricii sunt criterii personale ale unor critici mai vechi. Aceste criterii nu se potrivesc oriunde. Nu există nicăieri o listă de puncte de vedere şi nu e critic acela care porneşte de la teme impuse din afară. Tema se confundă cu geniul critic al cercetătorului. Un critic răsfoieşte pe Alecsandri şi descoperă în el o structură neobservată de altul. Aceasta este tema lui. Deci în afară de operaţiile de erudiţie pomenite, nimic nu se mai poate întreprinde fără vocaţie. Şi primul semn al vocaţiei este de a descoperi în fapte structuri noi, inedite.

În afară de vocaţia critică şi de disciplina de cercetător erudit, i se mai cer istoricului literar unele condiţiuni pe care trebuie de altfel să le îndeplinească şi simplul erudit. Foarte mulţi cred că istoria literară este o specialitate în sine, care se-nvaţă în cuprinsul studiului limbii şi literaturii române. Cel mult i se cere criticului şi istoricului oarecare cultură generală. Este o eroare gravă, care explică de ce istoria literară a produs la noi aşa de puţin şi mai ales opere de platitudine şi de prejudecăţi didactice. Partea de istorie pură din istoria literară şi pregătirea istorică a momentului critic şi a sintezei cer o pregătire de istoric. Cum faptul literar este şi un fapt istoric, iar scriitorul este un personaj istoric, se cade ca istoricul literar să fie mai întâi de toate un istoric general, care, numai după oarecare experienţă, să treacă la istoria literară propriu-zisă. În privinţa asta, metodele generale ale istoriei se aplică întocmai şi istoriei literare, care într-anume înţeles este numai o ramură a istoriei generale.

Istoricul literar aşează în timp fenomene care au structuri complexe, care nu sunt simple fapte perceptibile pe două dimensiuni. Este învederat că cine face istoria filozofiei trebuie să fie un filozof, istorie fiind aci echivalent cu

analiza ideilor filozofice în desfăşurarea lor temporală. Literatura aduce fenomene complexe, în structura cărora intră idei filozofice, ştiinţifice, artistice, în sfârşit tot ce aparţine culturii. Cum ar fi cu putinţă să studiezi pe Maiorescu fără pregătire filozofică? Ce preţuire poate da cineva asupra lui Odobescu dacă nu are suficiente îndrumări în arheologie, în istoria artelor şi mai ales dacă n-are o educaţiune artistică asemănătoare? Lipsa de cultură face pe criticul şi istoricul literar să alunece pe deasupra problemelor esenţiale pe care le pune o operă, ori să le privească cu ostilitate. Din cauza nepregătirii filozofice a criticilor mai noi, se disprețuieşte azi tot ce ar cuprinde imagini care ar putea fi convertite în idei. Dacă azi ar apărea Eminescu, el ar fi rău primit. Maiorescu s-a simţit atras de poezia lui Eminescu prin mijlocirea conformităţii de gândire filozofică, nu fiindcă şi-ar fi închipuit că ideea singură conferă o valoare, dar fiindcă putea înţelege pe Eminescu în toată amplitudinea spiritului său. Sunt foarte mulţi poeţi care nu sunt propriu-zis filozofi în sensul academic al cuvântului, dar care pornesc de la acele aspecte ale vieţii care formează totdeodată obiectul de predilecţie al filozofului. Cu alte cuvinte, aceşti poeţi simt poziţia lor în univers fără s-o analizeze prin noţiuni. Un critic fără cultură filozofică, fără Weltanschauung, e un orb. Ce ar putea spune despre Blaga, poet cu viziune a lumii şi totdeodată dialectician estetic, un istoric literar nefilozof? La aceste obiecţiuni s-a căutat a se răspunde practic într-un fel nepotrivit aici. Socotindu-se om de ştiinţă, deci specialist, istoricul literar se mărgineşte a privi lucrurile numai sub aspectul strict literar (ca şi când ar exista un astfel de aspect pur!). Pentru rest el apelează *obiectiv* la cercetătorii de specialitate. În literatură această specializare este absurdă şi înrudită cu obiectivitatea unor istorici literari didactici. Aceştia nu caută ei înşişi o structură

în opera studiată, ci compilează opiniile criticilor. Foarte adesea se întâmplă ca toate opiniile compilate să fie false.

În afară de cultură filozofică, îi mai trebuie criticului şi istoricului literar o vastă şi foarte sistematică cunoaştere a literaturilor universale. Specializarea într-o singură literatură este greşită, fiindcă substanţial nu există mai multe literaturi, ci numai aspecte naţionale ale aceluiaşi spirit cosmic. Istoricul nu trebuie să pornească dinăuntru în afară, ci din afară înăuntru. În orice caz, conştiinţa literară bogată dă criticului repede noţiunea exactă a momentului pe care-l studiază şi-l fereşte să facă descoperiri false. Închiderea într-o literatură ca într-o specialitate duce la rezultate rele. Istoria literară franceză, aşa de remarcabilă în unele laturi, izbeşte, totuşi, prin îngusta informaţie literară internaţională. Istoricul francez nu cunoaşte în genere direct literaturile germană şi italiană, necesare pentru definirea Renaşterii şi Romantismului. El se informează din opere de sinteză franceze, ceea ce este foarte insuficient. Unii vor zice că astfel de cunoştinţe şi cercetări intră în aşa-zisa literatură comparată, considerată şi ea ca o specialitate. Însă cum nu e cu putinţă să nu fii comparatist când studiezi un fenomen, specializarea rămâne o eroare.

Chiar dacă renunţăm în mare măsură la punctul de vedere comparatist, marea cultură literară este absolut trebuitoare criticului. Am zis că simţul critic constă în sentimentul că opera a urmat întocmai norma propriului şi latentului nostru spirit creator, că adică, dacă am fi avut aceeaşi idee, am fi exprimat-o întocmai. Aceasta în teorie. Cu asta ajungem la o comunitate simpatetică cu autorul, cu asta înţelegem, dar putem încă să ne înşelăm asupra treptei pe care o ocupă opera în ierarhia valorilor. Atunci intervine o metodă foarte veche şi foarte solidă: compararea cu capodoperele universale. În literatura noastră n-avem încă prea multe

opere fundamentale şi în toate genurile, de unde, fiind la mijloc şi lipsa de viziune universală a criticilor, totul devine extraordinar. Oricât ar înrâuri şcoala, este sigur că anume valori rezistă prin însăşi structura lor. Poate individul superficial să ridice din umeri la Homer, Dante, Shakespeare ori Molière. Cine are o cultură serioasă nu poate să nu rămână zguduit de adâncimea simplă şi eternă a acestor autori. Cercetându-i pe aceştia, criticul ajunge să stabilească unele norme ale capodoperei, care, firește, nu sunt exemplare, fiindcă nimeni, urmându-le, nu va ajunge genial, dar sunt instructive cu privire la structura capodoperei. Teatrul lui Delavrancea a fost pe vremea lui socotit miraculos, teatrul lui M. Sorbul genial. E de ajuns să comparăm *Patima roşie* cu o operă clasică înrudită ca să ne dăm seama de adevărata proporţie a piesei. Tot astfel romanul lui Duiliu Zamfirescu a fost suprapreţuit. În genere criticul român nu ştie să-şi îndreptăţească judecata. O operă clară i se pare banală, o operă fără nici un conţinut şi confuză i se poate părea excepţională. Patosul, elocvenţa îl sperie. Aceasta fiindcă cunoaşte numai unele atitudini ale literaturii actuale. De pildă, este înrădăcinată la noi ideea că cine face proză cu subtitlul roman trebuie să urmeze legile romanului, să fie autentic, adânc şi celelalte. Ori de câte ori apare o operă în proză care urmăreşte alte scopuri, cum ar fi multe din cărţile d-lui M. Sadoveanu, se deplânge lipsa de observaţie. Însă cine cunoaşte literatura clasică ştie că observaţia n-a dat singurele opere mari. Orice încercare de literatură fantastică este primită la noi cu ironie, ca fiind o rătăcire, o abatere de la observaţie, într-atât criticul nostru e lipsit de sentimentul marii literaturi fantastice profesate de un Edgar Poe, Th. Gautier, de Hoffmann. În poezie, înrâurirea aproape exclusivă a presei literare franceze face pe criticul român să aibă oroare de poezia cu idei, de marele vers, de

amplitudine, şi tot lipsa de serioasă cultură filozofică şi literară face ca însăşi poezia pură să fie înţeleasă în felul absurd al unei poezii fără conţinut.

Într-un cuvânt, nu istoria literară este totul, ci istoricul literar, şi acesta trebuie să fie un om de o mare capacitate intelectuală.[1]

III*

Două dintre cele mai cultivate metode în critica aşa-zisă ştiinţifică sunt *critica izvoarelor* şi *critica genetică*. Critica izvoarelor este o varietate a criticii de apropiere, de analogie. Între două opere literare se observă asemănări. De pildă, *Mureşan* al lui Eminescu seamănă până la un punct cu *Faust* al lui Goethe, *Scrisoarea pierdută* de Caragiale seamănă în unele privinţe cu *Revizorul* de Gogol. Ce spune aceasta? După unii, foarte multe lucruri privind judecata însăşi de valoare asupra operelor. Dar nu vom pune acum în chestiune legitimitatea apropierilor, pe care oricine de altfel le face în

[1] De aci rezultă că istoriile literare în colaborare sunt aberaţii. Încercarea de istorie a filozofiei prin colaborări, făcută de curând la noi, este şi ea o aberaţie. Pot fi acolo articole bune în sine sau rânduri de enciclopedic, dar istoria substanţială a ideilor e absentă. Ceea ce lipseşte, vai, acestei iniţiative de „filozofi" e tocmai o filozofie a istoriei gândirii.

* Acest al treilea capitol, ce continuă cursul şi s-a publicat în *Adevărul literar şi artistic*, nu a fost inclus în vol. *Principii de estetică*, deşi referirile la el (vezi p. 97, 102) s-au menţinut în capitolele anterioare (n. ed.).

chip aproape spontan, dovadă că e în spiritul nostru de a găsi între obiecte asemănări şi a simţi satisfacţie când le descoperim. Critica izvoarelor are un program mai strict şi mai ştiinţific. Ea se bizuie pe presupunerea că de vreme ce orice fenomen are un antecedent, adică o cauză, şi opera literară este determinată. O poezie nu se naşte din nimic, ea are izvoare. Rostul criticii nu este, zic lansonienii, să dea judecăţi de valoare, ci să explice, să arate „le comment et le pourquoi". Înţelegi ce este apa când, prin analiză, afli că este o combinaţie de oxigen şi hidrogen în anume proporţii. Înţelegem ce este o operă literară când descoperim din ce elemente este alcătuită, adică din ce provine, determinându-i antecedentele, cauza. Bunul-simţ, chiar fără ajutorul esteticii, ar răspunde că formal cauza operei nu poate fi decât talentul scriitorului, iar din punct de vedere conţinutistic, cauza trebuie să fie cuprinsul însuşi al sufletului autorului, adică experienţa lui, biografia lui. Încât, analizând esteticeşte opera literară, prin chiar aceasta, peste judecata de valoare, descriem conţinutul psihic primordial, cauza istorică a operei. Istoricii ştiinţifici nu văd însă lucrurile aşa. Pentru ei opera e un fenomen care trebuie studiat obiectiv, ştiinţific şi căreia trebuie neapărat să i se găsească lanţul cauzal.

Poziţiunea izvoriştilor este, putem s-o spunem de la început, principial eronată, în contradicţie cu estetica operei literare, dar observaţiile lor, întrucât privim literatura ca un simplu act psihologic ori eveniment social, nu sunt lipsite de interes. Oricine dintre noi a făcut pe marginea unei opere constatări izvoriste, afirmând că un lucru seamănă cu altul şi-l presupune ca moment antecedent. Prin izvor se înţelege, aşadar, nu un simplu element asemănător, ci un element care se presupune a avea o legătură directă cu opera studiată, a fi cauza ei în total ori în parte. Critica izvoarelor este, aşadar, o critică de filiaţiune.

Să vedem de câte feluri pot fi izvoarele, simplificând pe cât cu putință clasificările specialiștilor. Gustave Rudler, în *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraires*, distinge, de altfel în concordanță cu alții, după natura antecedentelor:

1) Izvoarele vii, elementele din experiența scriitorului, adică pasiuni, credințe, impresii de natură etc.

2) Izvoarele cărturărești.

Este învederat că, istoricește vorbind, experiența scriitorului este o cauză a operei lui. Prin urmare, dacă este legitimă curiozitatea în general, e legitim să găsim element biografic în opera de artă. Iată, de pildă, o poezie de Goga, intitulată *Casa noastră:*

Trei pruni frățini, ce stau să moară,
Își tremur' creasta lor bolnavă,
Un vânt le-a spânzurat de vârfuri
Un pumn de fire de otavă.
Cucuta crește prin ogradă
Și polomida-i leagă snopii...
Ce s-a ales din casa asta,
Vecine Neculai al popii?...
. . . . . .
Înfipt în meșter-grindă, iată-l
Răvașul turmelor de oi;
Șiragul lui de crestături
Se uit-atât de trist la noi.
Îmi duce mintea-n alte vremi
Cu slova-i binecuvântată.
În pragul zilelor demult
Parcă te văd pe tine, tată.

Și parc-aud pocnet de bici
Și glas stăruitor de slugă.
Răsare mama-n colțul șurii,
Așează-ncet merindea-n glugă...

Înduioşată mă sărută
Pe părul meu bălan, pe gură:
„Zi Tatăl nostru seara, dragă,
Şi să te porţi la-nvăţătură!"

Toată poezia lui Goga vorbeşte afară de asta de popi, de dascăli. În *De-o să mor*, care e un fel de *Mai am un singur dor*, strofa ultimă sună aşa (am şi făcut prin asta o filiaţie):

Voi să-i daţi lui popa Naie
Liturghii o lună-ntreagă,
Că-i sărac şi popa Naie
Şi n-are bucate, dragă.

Cine cunoaşte Răşinarii, casa bătrânei doamne Goga din ulița Popilor, împrejurarea că tatăl lui Goga era preot şi că pe ulița amintită locuiau îndeosebi feţele bisericeşti îşi explică, material, poezia lui Goga. Însă atmosfera ţărănească este aşa de evidentă, încât ne întrebăm dacă am aflat mare lucru descoperind „izvorul". Când dăm de astfel de momente biografice, folosul e mai mare pentru biograf decât pentru estet. Căci prin biografie nu putem demonstra valoarea unei opere, dar prin operă putem adesea clarifica unele puncte de biografie.

Uneori, izvorul biografic este mai ascuns. Câţi, încă şi acum, bănuiesc vreun element istoric în aceste versuri:

Au de *patrie, virtute* nu vorbeşte liberalul,
De ai crede că viaţa-i e curată ca cristalul?
Nici visezi că înainte-ţi stă un stâlp de cafenele,
Ce îşi râde de-aste vorbe îngânându-le pe ele.
Vezi colo pe uriciunea fără suflet, fără cuget,
Cu privirea-mpăroşată şi la fălci umflat şi buget:
Negru, cocoşat şi lacom, un izvor de şiretlicuri,
La tovarăşii săi spune veninoasele-i nimicuri;
Toţi pe buze-având virtute, iar în ei monedă calpă,

Quintesență de mizerii de la creștet până-n talpă.
Și deasupra tuturora, oastea să și-o recunoască,
Își aruncă pocitura bulbucații ochi de broască...

Ei bine, omul cocoșat și împăroșat este Pantazi Ghica, fratele lui Ion Ghica și autor și el. Ochii de broască aparțin lui C.A. Rosetti.

Fără îndoială că o pasiune erotică a inspirat aceste celebre versuri:

Pe lângă plopii fără soț
Adesea am trecut;
Mă cunoșteau vecinii toți,
Tu nu m-ai cunoscut.

Trecând la izvoarele cărturărești, vom observa că prin ele se înțeleg orice impulsiuni din câmpul culturii. Primul izvor livresc al operei este cultura însăși a scriitorului. Bunăoară, cine a citit poeziile lui Ion Barbu n-a putut să nu rămână surprins de imaginile scoase din câmpul matematicilor. Vignetele sunt figuri geometrice. Se vorbește mereu de *zenit, nadir, pătrat, oval vertical, curbură, prismă, conuri,* de numere în genere. O strofă sună așa:

Fie să-mi clipească vecinice, abstracte,
Din culoarea minții, ca din prea vechi acte,
Eptagon cu vârfuri stelelor la fel,
Șapte semne, puse cielic: El Gahel.

Urmează apoi figura geometrică respectivă. Dacă știm că Ion Barbu, pe adevăratul nume Dan Barbilian, este profesor de matematici la Facultatea de Științe din București, lucrurile se lămuresc. Izvorul aici, dacă e vorba să aplicăm metoda izvoristă, trebuie să explice mai mult, să intre în chiar structura creațiunii. Și într-adevăr, spiritul matematic este prezent în concepția despre poezie a poetului. Matematicile se deosebesc prin aceasta de celelalte științe că, deși pornesc

de la un fel de experienţă, n-au nici un contact cu percepţia universului sensibil. Matematicile nu observă natura obiectivă, ci natura spiritului nostru în latura lui pur formală. Mai bine zis, ele lucrează cu noţiunile cele mai sărace în conţinut, adică cele mai abstracte, întrucât unica notă pe care o dau obiectelor e aceea de a reprezenta unităţi.

Dar această unitate nu e o realitate, ci mai degrabă o formă a gândirii noastre. Matematicile sunt o ştiinţă curat deductivă, şi fiindcă emit propoziţiuni despre forma cea mai generală a universului, fără nici un reziduu senzaţional, avem oarecum impresia că ele se ocupă cu esenţa însăşi a lucrurilor, deşi această esenţă nu e decât un raport foarte general. Pitagoricienii au şi fost ispitiţi să facă din număr nu o relaţiune, ci un lucru în sine, cauză, nu formă a universului sensibil. Este interesant că şi Paul Valéry, fără să fie un specialist ca Ion Barbu, a arătat preocupări pentru matematici. În chipul acesta se poate explica poezia lor, care e o sforţare de a introduce intelectul nostru în ceea ce este mai esenţial, mai îndepărtat de simţuri. Barbu mărturiseşte acest punct de vedere. El vorbeşte de „vibrarea şi incandescenţa modului interior", respingând „primitiva preocupare de culoare", de „geometria calitativă", de „întrebările cunoaşterii" şi „înţelegerea muzicală a lumii". Noţiunea de muzicalitate este luată aci în sensul matematic, întrucât, dintre toate artele, muzica şi arhitectura au structura cea mai abstractă şi mai supusă calculului. În sfârşit, el defineşte poezia aşa: „Punctul ideal de unde ridicăm această hartă a poeziei argheziene se aşează sub constelaţia şi în rarefierea lirismului absolut, depărtat cu mai multe poduri de raze de zodia celeilalte poezii: genul hibrid, roman analitic în versuri, unde sub pretext de *confidenţă, sinceritate, disociaţie, naivitate,* poţi ridica orice proză la măsura de aur a lirei.

Versul căruia ne închinăm se dovedeşte a fi o dificilă libertate: lumea purificată până a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru."

Însă ştiinţa cea mai purificată de experienţă, care oglindeşte numai figura, adică forma spiritului nostru, este matematica. Deci poezia este văzută ca un fel de corelat liric al cunoaşterii celei mai abstracte.

În afară de cultură, sunt desigur izvoare cărturăreşti speciale, parţiale. De pildă, scriitorul poate să împrumute din altă operă *ideea,* să se inspire, cu alte cuvinte. Operele cu material istoric, romanele istorice, dramele istorice sunt desigur inspirate din istorie. Urmează să determinăm de unde anume a pornit scriitorul. Unii au grija, ca să facă o maliţie criticilor, să indice singuri izvorul. Bolintineanu arăta mai totdeauna sursa de informaţie, care era mai cu seamă corpul de cronici. Uneori însă faptul istoric, mai ales când are o nuanţă legendară, nu e aşa de uşor de determinat şi atunci investigaţia se dovedeşte necesară. Aşa, de pildă, visul sultanului din *Scrisoarea III* de Eminescu s-a descoperit a fi versificaţia unui pasaj din *Istoria otomană* a lui Hammer, însă numai prin întâmplare. Când ideea este luată dintr-o lucrare neliterară, cum ar fi opera istorică, atunci putem vorbi mai degrabă de *material.* Când ideea este însă împrumutată din altă operă literară, atunci avem mai degrabă de-a face cu o *influenţă.* În *Mureşan* de Eminescu găsim şi material şi influenţe. Materialiceşte ideea centrală este schopenhaueriană, literaliceşte ea este goetheană. Să examinăm puţin compunerea. Despre ce este vorba acolo?

Mureşan, care este probabil poetul transilvan luat într-un aspect simbolic, se întreabă dacă idealul politic, fericirea umană se pot vreodată atinge. Concluziile sunt pesimiste. Poetul invectivează pe Dumnezeu, care răspunde doar cu nori şi fulgere. Mureşan s-ar sinucide dacă nu şi-ar da seama că

este inutil, întrucât viața în totalitatea ei este eternă. Deci se îndreaptă spre mare, unde îl întâmpină divinitățile acvatice, Ondinele, care încearcă să-l atragă în mediul lor. Apare și Somnul, care face propria lui teorie. Apoi îl vedem pe Mureșan devenit eremit, privind la marginea mării spre niște ruine, spre o fantasmă misterioasă spre care merg toate aspirațiunile lui. În scurt, sensul acestor viziuni este următorul: Viața nu e decât înfăptuirea eternă și fenomenală a voinței oarbe de a trăi. Istoria este desfășurarea răului. Singurul mod de a ne sustrage acestui rău este de a dormi, de a visa. Un chip mai adânc de micșorare a intensității vieții și inclusiv a răului din ea este ascetismul, eremitismul. Sinuciderea este inutilă, fiindcă vom renaște iarăși la viață, îndărătul existenței noastre fenomenale stând un individ absolut. Dar trăind putem anula răul prin impersonalizare și aceasta se obține în contemplația artistică. Arta dezvăluie chiar ideile eterne care stau la baza istoriei și prin asta ne eliberează de voința însăși de a trăi în secol. Deci fantasma pe care printre ruine o contemplă eremitul Mureșan este opera de artă, poezia. Toate aceste idei înfățișează pe scurt filozofia lui Schopenhauer. Dar eroul care monologhează asupra sensului vieții, care trece din experiență în experiență, care pășește din prezent în trecut și din relativ în absolut nu e decât un frate mai mic al lui Faust. Prin urmare, Eminescu este influențat de Goethe.

Adesea izvorul cărturărese este așa de apropiat de obiectul nostru de studiu, încât el ia numele de *imitație*. Iar de la imitație mulți trec la bănuiala de *plagiat*. Adevărul este că înainte se imita foarte mult și așa de servil, încât te poți întreba în ce constă invenția scriitorului. Clasicii francezi, îndeosebi dramaturgii, imită cu pasiune. Când izvorul e o operă de un alt gen, atunci imitația poate fi socotită o simplă sursă materială de inspirație. Așa, de pildă, Shakespeare și-a luat materia din *Romeo și Julieta* dintr-o nuvelă italiană de

Da Porto povestită şi de Bandello. Dar Molière împrumută din piese azi obscure scene întregi, abia prefăcându-le. La noi d. Ch. Drouhet a dovedit că foarte multe din vodevilurile, părând aşa de originale, ale lui V. Alecsandri sunt imitate după piese franceze bulevardiere, imitate până la localizare. Fără îndoială, aceste descoperiri nu sunt cu totul fără importanţă. Dacă am afla acum că *Scrisoarea pierdută* a lui Caragiale ar fi o imitaţie strânsă a unei alte piese, n-am înceta să preţuim pe Caragiale. Dar am ajunge poate la încheierea că a imita aşa de fructuos nu e o vină, ba chiar e recomandabil. Dacă însă opera e slabă şi trăieşte numai din stima pentru culturalitate, atunci descoperirea unui model de aceeaşi calitate ne duce la rectificarea valorilor. Iată un caz cunoscut. *Veneţia* lui Eminescu e aproape o traducere după un sonet al unui obscur poet austriac, Caetano Cerri. Ne întrebăm: putem vorbi de o poezie originală sau de o simplă traducere? Chestiunea e complexă, având în vedere că traducerile înseşi se socotesc ca opere de interpretare, de re-creaţie. Totul rămâne dar la aprecierea criticului de valori.

Acelaşi Rudler mai clasifică izvoarele după orientarea lor în: 1) negative, 2) pozitive.

Izvor pozitiv ar fi acela pe care îl urmezi în linie dreaptă, izvor negativ acela pe care îl foloseşti prin contrazicere. O pildă de informaţie negativă o poate constitui la noi traducerea *Odiseii* de către d. E. Lovinescu. După o atentă observare, ajungi la încheierea că traducătorul a avut mereu înainte cealaltă tălmăcire, a d-lui G. Murnu, pe care a folosit-o contrazicând-o mereu, chiar cu riscul de a merge pe căi mai încâlcite, nu fără a sucomba uneori înrâuririi pozitive.

Căutarea de izvoare a devenit o nevoie pentru unii cercetători, o pasiune şi o trebuinţă practică universitară. Dar uneori, cu toate asemănările, este greu să dovedeşti că între

două opere este o legătură directă de filiațiune. Atunci s-a recurs la altă teorie, în virtutea căreia se împart izvoarele în 1) *conștiente* și 2) *inconștiente*. E cu putință adică să fii înrâurit de o operă fără să știi, prin memoria care funcționează latent. Lucrul acesta nu e lipsit, firește, de adevăr. În genere, un scriitor, mai ales în tinerețe, este tiranizat de un autor preferat, chiar când nu-l mai citește. Taine a început să scrie un roman autobiografic, dar a renunțat repede fiindcă a observat că fără să vrea imita pe Stendhal.

Sunt mulți poeți, la noi mai cu seamă, la care remarci note irecuzabile de înrâurire străină, uneori chiar urme de atitudine teoretică complicată. Rămâi mirat să constați însă că poetul nu are nici cultura corespunzătoare și nici lectura bănuită. El a prins din aer, cu urechea, și a depozitat în subconștient.

Să spunem acum câteva cuvinte despre critica *genetică*. Și aceasta pornește din prezumția științifică cum că totul trebuie explicat. Criticul nu e mulțumit cu judecata de valoare, ci vrea să știe cum s-a născut opera, mergând uneori până la anchetă. Cu alte cuvinte, este încercarea de a introduce și în literatură laboratorul. Critica genetică are în scurt două momente: determinarea traiectului de la prima idee până la forma ultimă și stabilirea elementelor din care este formată opera. Geneticii fac caz mare de prima parte a operațiunii, recurgând la anchete, la cercetarea manuscriselor. De pildă, *Egipetul* lui Eminescu și *Sărmanul Dionis*, oricât ar părea de curios, sunt înrudite genetic. Eminescu s-a gândit la început să facă o narațiune bizuită pe metempsihoză. Un faraon Tlà și cu soția lui mor și după aceea se reîncarnează peste câteva mii de ani în Spania și apoi în Franța. Ni se descrie Nilul și intrarea faraonului în piramidă. Mai apoi, înrâurit de Victor Hugo, și anume *La légende des siècles*,

Eminescu se gândeşte să facă un tablou imens, de astă dată în versuri, al umanităţii, începând din preistorie şi sfârşind cu epoca lui Napoleon al III-lea. Acum trage episodul Egiptului în acest lung poem intitulat *Memento mori*. Apoi renunţă şi la acest poem, dar publică separat *Egipetul* şi apoi reface partea modernă în *Împărat şi proletar*. În sfârşit, nu părăseşte ideea metempsihozei, dar o tratează într-un spirit filozofic mai subtil în *Sărmanul Dionis*. Geneticii vor striga: Minunat! Am pătruns în tainele creaţiunii. Însă credinţa e puerilă, căci n-am aflat decât ceea ce este principial presupus despre orice creaţiune, că anume de la ideea iniţială până la forma ultimă sunt multe trepte. Şi poeţii răi şi marii poeţi lucrează la fel. Cât despre critica genetică de conţinut, ea constă într-un fel de inventar strâns al 1) senzaţiilor, 2) sentimentelor şi 3) ideilor dintr-o compunere, adică al fondului psihologic. De pildă, să analizăm o strofă de Eminescu:

Cu geana ta m-atinge pe pleoape,
Să simt fiorii strângerii în braţe,
Pe veci pierduto, vecinic adorato!

Senzorial, poetul este un tactil. În privinţa sentimentului e mai mult un senzual. Dar absenţa sentimentului erotic propriu-zis e compensată printr-o mare frenezie pasională şi prin adaosul unei idei generale. Ideologic, Eminescu e un absolutist. Iubirea el o concepe într-un plan etern, în afară de contingenţe. Iată o mică analiză, aşadar. Ce rezultă din ea? Mai nimic. Aceleaşi observaţii le puteam face fără pedanterie, fără metode, fără fişe ordonate, cum recomandă Rudler. Cu pedanteria înjosim această materie delicată care este poezia, pentru care critica trebuie să fie mai mult o artă decât o ştiinţă.

Metodele acestea „exacte" sunt ieşite din disperarea oamenilor fără sensibilitate artistică. Ei vor să găsească în

metodă un succedaneu al gustului. Şi e chiar interesant de văzut că critici în aparenţă impresionişti, ca d. E. Lovinescu, se refugiază în dogmatism ca să se afle pe un teren solid. Ce este teoria sincronismului şi a diferenţierii decât metoda izvoristă transformată în principiu de valorificare? În orice poet se răsfrâng valurile culturii contimporane, deci izvorul oricărei poezii este în ceilalţi poeţi. Dacă, în afară de elementele comune, poetul mai aduce şi ceva nou, personal (acesta e izvorul biografic), atunci el se diferenţiază. Şi ceea ce este diferenţiat este valoros. Teoria însă este complet eronată, fiindcă nu prin materie ne diferenţiem de alţii, ci prin totalitatea procesului structural.

ANEXĂ

UNIVERSUL POEZIEI

I. SIMBOLURILE

– Vreau să-ţi explic punctul de vedere teoretic în care mă voi aşeza în convorbirile noastre.

– Vă ascult, domnule profesor.

– Poezia, domnule, îşi are universul ei, aşa cum un continent are fauna şi flora lui. Ea constituie o lume separată de aceasta, cu rânduiala ei proprie.

– Atunci dacă un poet cântă Ceahlăul, muntele nu-i Ceahlău?

– Nu este Ceahlăul, cum Styxul nu-i Dunărea. Te rog să ai răbdare. Universul prim nu-i străin de acest univers secund, sau, mai bine zis, universul poeziei constituie un al doilea Cosmos, admis. Pe acesta urmează a-l examina.

– Există el „obiectiv"?

– Da, există obiectiv în subiectele predispuse la poezie. La început ne vom exprima confuz, ca să intrăm în materie, şi vom zice aşa: sunt lucruri poetice, care intră în universul poeziei, şi lucruri prozaice, refractare. A cunoaşte „lucrurile poetice" este pentru un poet a se afla într-o poziţie favorabilă. Să luăm exemple grosolane...

– Iertaţi-mă că vă întrerup, voiţi oare să spuneţi că un individ are mai mulţi sorţi de a face un poem bun examinând şi evitând lucrurile prozaice?

– Nicidecum. Dialogurile noastre sunt fără utilitate pentru nepoet şi nu le va înţelege decât poetul. Adevărurile formulate de noi sunt toate aposteriori. Aşadar, revin la exemple. Luna pare oricui un element poetic şi este. Scrumbia însă indignează şi e clasată printre lucrurile prozaice. Fluturele are toate sufragiile noastre, păduchele îl socotim trivial. Un măr din care muști e poetic, un cârnat e vulgar. Sunt adevărate deciziile de mai sus? Într-anume fel, da.

– N-am auzit de nici un mare poem închinat cârnatului.

– Este unul, de un spaniol, Baltasar del Alcazar, despre caltaboş:

Ce umflat e şi ce frumos,
Ce încovoiere şi ce grăsime are!

Admit că acest poem e uşor burlesc. Eu însă cred şi pot să dovedesc că un poem serios cu tema asta s-ar putea scrie totuşi. Dar să continuăm. O mai lungă experienţă ne dovedeşte că lucruri socotite multă vreme prozaice devin prin graţia unui poem interesante.

– Îmi permit să mărturisesc că până azi am crezut că nu există lucru poetic ori vulgar şi că orice poate deveni poetic dacă e înfrumuseţat de arta poetului, fie şi cârnatul.

– Însă istoria literară ne arată că sunt în artă „puncte dificile", aspecte-prăpăstii în care şi cel mai genial poet se scufundă. Există lucruri iremediabil prozaice. Bidonul, ca să luăm un obiect la întâmplare (de fapt din recuzita suprarealiştilor), nu poate încălzi sufletul unui poet. Că ar putea fi introdus într-o poezie, nu este exclus, dar şi-ar căpăta valoarea prin altceva. Bidonul cu benzină, acesta da, cuprinde mari idei, însă intră la capitolul combustibile. Pâinea însă este clar poetică, poate sluji ca titlu de poem: este „pâinea noastră cea de toate zilele", a proletarului şi a ţăranului, e făcută din grâu, care evocă ţarina, secerişul etc., etc.

Acum putem să lămurim ideea. Nu toate lucrurile din natură intră în universul poeziei, ci numai acelea care pot constitui nişte hieroglife, nişte embrioane de poem, datorite imaginaţiei omenirii. Într-adevăr, poetul n-ar putea comunica cu alţii dacă acei alţi n-ar fi şi ei poeţi. Iar adevărul este că toţi, mai mult ori mai puţin, suntem poeţi şi facem piese de precizie, aşa cum elveţienii lucrează iarna piese de ceasornic. Aşadar, vorbeam nu de pâine ca aliment, ci de „Pâinea", hrană elementară. Marele poet se află în poziţie favorabilă când cade pe astfel de simboluri. Nu simpla întâmplare face, acum, ca un lucru să devie element al universului poetic, cu valoare simbolică. De ar fi aşa, în acel univers ar intra numai locuri comune.

– Care este principiul în virtutea căruia un lucru intră sau nu în lumea poeziei?

– Criteriul îl găsesc în sensul cel mai general al lumii. Universul începe (în închipuirea noastră) printr-un moment genetic, atinge un punct de vitalitate juvenilă, trece apoi printr-o fază variabilă de desfăşurare, apoi declină, se stinge şi încetează. Simbolurile noastre definesc momentele cele mai caracterizate, prin toate mijloacele sensibilităţii şi fanteziei. Un focar orbitor de lumină simbolizează punctul solar, un miros suav, materia în viguroasă agregaţie, formele, cărnurile tinere, vitalitatea în faza ei cea mai proaspătă. O beznă deasă, o materie putredă, un trup în ruină, un miros pestilenţial simbolizează direcţia declinantă a universului, dezagregarea. Tot ce e la mijloc, curent, e în general prozaic. Iată, îţi prezint trei materii: diamantul, catifeaua şi puroiul. Care sunt mai poetice, după d-ta, adică mai capabile de a deveni hieroglife, poeme-embrioane, momente favorabile la îndemâna poetului?

– Eu zic că diamantul şi catifeaua.

– Eram sigur c-ai să răspunzi astfel. Judecată sanitară. Poetice sunt diamantul şi puroiul, unul reprezentând un succedaneu al soarelui, altul o imagine a infernului, a corupţiei finale. Catifeaua e agreabilă, decorativă, dar indiferentă. Unele obiecte sunt prozaice o vreme, apoi devin deodată poetice, fiindcă se adaptează sensurilor. Aşa, de pildă, eu nu pricep de ce n-a cântat nimeni oţetul.

– Îmi dau silinţa şi cu toate astea nu văd deloc poezia „oţetului".

– Fiindcă nu te raportezi la vin. Vei conveni că vinul cel cântat de Horaţiu e o licoare elementară, exprimată de ciorchine, emblemă a uberităţii. Vinul este spiritul pământului şi de aceea intră în împărtăşanie. Oţetul e un vin alterat în care a pătruns demonul acid al morţii. Buzele lui Isus sunt şterse cu oţet.

– Mai am o nedumerire. S-ar zice că după d-voastră, domnule profesor, sunt poetice obiectele care capătă un sens metafizic. Mi-e teamă să nu vârâm poezia într-un domeniu care nu-i aparţine. Ce ne facem cu sentimentul?

– Nu m-am explicat bine. Prin simbol înţeleg tocmai ceea ce se raportează la destinul meu de om şi socotesc că e poetic orice lucru care vorbeşte despre mine. Spun deci un adevăr vechi ca şi retorica. Frunza căzută din copac este poetică fiindcă sugerează propria mea soartă. Şi eu mă veştejesc şi voi pica din pomul vieţii. Poezia e un animism reducând lumea la persoana mea. În acel al doilea Cosmos al poeziei nu intră, prin urmare, decât elemente de biografie, nimic inert şi fără semnificaţie. Cestălalt univers e mai bogat, el e plin de obiecte indiferente. Oricum, e greşit să considerăm lucrurile în sine, trebuie mereu să le raportăm la ideea generală. Cineva îmi va spune poate că aparatul de radio este eminamente prozaic, ca orice invenţie tehnică. Însă obiectul nu-i contrastant, zic eu, ideii. Trebuie să vie

numai poetul să accentueze simbolul inclus. De ce, dacă îngerii vestesc catastrofa finală prin trâmbiţă, n-ar vesti-o prin radio: „Atenţiune, atenţiune! Vae, vae, vae incolis terrae" şi celelalte? De ce pâlnia aparatului în legătură cu eterul n-ar primi mesaje din cerul însuşi? Este evident că dacă Isus ar fi apărut într-o vreme ca cea de azi, limuzina şi radioul ar fi fost imagini sacre. Răstignirea pe cruce era atunci o pedeapsă banală. Astăzi Isus ar fi fost împuşcat şi puşca ar fi devenit obiect sfânt. Educaţia poetică trebuie să ne înveţe să sărim peste falsele obstacole şi să descoperim în lucruri mesajul lor poetic. Eu îmi iau ca motto versurile lui Eichendorff:

Schläft ein Lied în allen Dingen...

În fiecare lucru doarme un cântec
visând neîntrerupt,
dacă nemereşti cuvântul magic,
lumea începe să cânte.

II. FOCUL

[– Neron, dragul meu, era un mare poet.
– Aşa pretindea, domnule profesor, totuşi nu văd în ce.
– Fiindcă avea simţul incendiului, al focului cotropitor.] Focurile masive, combustiile uriaşe care fac să trosnească trunchiurile de copaci mişcă numai pe marii lirici. Îmi amintesc de nişte versuri ale lui Shelley descriind un incendiu în Norvegia:

Pădurarul din Norvegia... caută să înăbuşe
În fundul unei văi cu pini
O flacără uşoară în desişuri

În vreme ce pădurea nemărginită se mistuie
Şi trunchiurile groase sunt smulse
De focul născut aşa de umil;
Scânteia a murit sub picioarele sale
Iar el tresare văzând flăcările pe care le nutreşte
Urlând victorios cu miriade de limbi
Sub cerul întunecat.

Piromanie latentă şi vocaţie lirică sunt totuna.

– Cum explicaţi asta?

– Dar e foarte simplu. Ce este universul? Un pumn de scântei mai mari ori mai mici învârtindu-se în beznă. Soarele e scânteia cea mai mare, aproape un tăciune. Instinctul ne face să intuim drama elementară a creaţiei, care e rezistenţa luminii la umbră.

– În cazul acesta, domnule profesor, poeţii ar trebui să cânte mai ales soarele.

– Ceea ce şi fac, însă mai mult indirect. Soarele, privit drept în faţă, este excitant, iar vitalitatea duce la o poezie prea senzuală. Lirica este în general o formă de depresiune, cultivată savant. Tema lirică e atinsă abia atunci când ideea de întunecare posibilă se asociază cu aceea de focar central. Pentru acest motiv luna e mai poetică. Ea deşteaptă noţiunea răcirii şi stingerii. Totuşi Gérard de Nerval a izbutit să vadă în soare un pretext de melancolie. Soarele, privit fix, te orbeşte, aşadar produce impresii de întuneric. De aci o întreagă simbolică a blazării:

Quiconque a regardé le soleil fixement
Croit voir devant ses yeux voler obstinément
Autour de lui, dans l'air, une tache livide.

Cu atât mai explicabil este interesul pentru stele. Steaua este semnul curent al haosului originar, al lumilor îndepărtate şi al rezistenţei la beznă. Pe ce crezi că se întemeiază emoţia

populară în *Steluța* lui Alecsandri? Pe noțiunea singurătății în spațiu:

> Tu care ești pierdută în neagra veșnicie,
> Stea dulce și iubită a sufletului meu! Etc.

– Nu pot să-mi ascund totuși, domnule profesor, sentimentul că stelele au devenit cam banale.

– Nu zic altfel. Dar poeții găsesc totdeauna mijloace de a reînnoi temele. Ei cântă nu atât focarele stelare, cât succedaneele lor terestre. În primul rând focul. Aș spune că focul e un element al lumii văzute cu ochi primitivi. Flacăra, apa au apărut totdeauna ca aspecte fundamentale cosmice. La început este o apă cețoasă și pe ea începe să sfârâie un punct de lumină. Fapt este că focul, dacă știm să-l desprindem din rețelele de concepte banale care îl înăbușă, așa încât să-și reia în conștiința noastră rangul de forță primordială a universului, devine înalt poetic. [De aci interesul pentru incendii, de care îți vorbeam. Toată lumea aleargă cu plăcere când ard casele altuia, ori o sondă, și Neron va fi fost nebun, dar avea instinctul piric închis în orice suflet adânc liric.] Pământul e un loc care a fost fierbinte și fumegător ca și soarele din care a ieșit, și focul pâlpâie azi ca o amintire doar prin locuri permise. În lipsa unui pârjol mare, gura sobei ajunge spre a sugera marele foc central. Ce ar face oare așa de poetic focul din sobă, dacă nu ideea unei flăcări minime, rămase într-un univers [apăsat de elementul advers] al frigului? Vara, focul din sobă nu mai este interesant, căci avem arșița soarelui. Deci în ideea de succedaneu stă grația versurilor unui Alecsandri:

> Perdelele-s lăsate și lampele aprinse;
> În sobă arde focul.

Alecsandri vorbește mai sus și de lămpi. Desigur, lampa e un succedaneu al soarelui și dacă accentuăm în ea sursa de

lumină, motivul devine puternic. Însă mijloacele artificiale de a sfâşia tenebrele sunt, în ordine istorică: făcliile, opaiţele, lumânările, întâi de ceară, apoi de stearină, lămpile cu petrol, lămpile cu gaz aerian, reverberele, lămpile electrice, candelabrele etc. Principial, şi de altfel şi de fapt, toate acestea intră în universul poetic. Stelele pe cer stau în anume grupuri, luna se mişcă, încât ordinea şi procesionalitatea sunt legate în imaginaţia noastră de ideea de iluminaţie. Făcliile impresionează mai mult dacă sunt purtate două câte două în noapte de un şir de călugări, ca în *Strigoii* lui Eminescu, unde întâlnim des iluminaţia artificială:

> În salele pustie lumine roşi de torţii
> Rănesc întunecimea ca pete de jăratic.

Petele de jăratic, ca reverberaţie minimă într-un univers pe cale de stingere, le întâlnim şi în celebrul *The Raven* de Edgar Poe:

> Ah, distinctly I remember it was în the bleak December,
> And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.
>
> Ah, ce clar prin minte-mi trece, era în decembre rece
> Când tăciunele se trece lungind pe podea o pată.

În paranteză fie zis, e, de la sine înţeles, antitetic că o idee poetică puternică este bezna. Ea e negaţia malignă a vieţii, teroarea.

Lumânarea de ceară ocupă un loc preponderent în opera lui Eminescu. Ea e un simbol al recluziunii în odaie. Acelaşi Eminescu are un simţ înaintat al luminilor combinate, candelabre cu lumânări de ceară în săli cu mari oglinzi multiplicatoare şi reflectoare.

– Îmi permit a emite şi părerea că lumina electrică de care aţi vorbit e totuşi prozaică.

– Ce idee! Nimic nu împiedică lumina electrică să sugereze mai cu putere succesiunea soarelui într-un univers

amenințat de răcire și susținut de uzine, și într-adevăr, Maiakovski vede un oraș american, Chicago, trăind dintr-o putere solară proprie:

La Chicago
Sunt 14.000 de străzi
Raze de sori – piețe;
Din fiecare
Șapte sute de ulicioare
Lungi cât să mergi un an.
Totul e miraculos pentru om la Chicago.
La Chicago
Din cauza prea marei lumini
Soarele
Nu e mai luminos ca o lumânare de un leu.
La Chicago
Ca să ridici genele
Este și pentru asta
Energie electrică.

Eu am chiar ideea că noțiunea de electricitate se poate aplica firmamentului ale cărui miriade de lumini se aprind deodată ca prin mișcarea comutatorului la uzina divină.

– Mi-ați răsturnat toate noțiunile.

– Dar să mergem și mai departe. După flăcările combustibile și lămpile incandescente, vin materiile fosforescente și pietrele prețioase. A găsi în pământul opac un cristal este a recăpăta speranța în lumină. Nestemata reprezintă focarul rece de lumină din lumea subterană.

III. APA

– Ce alte lucruri mai sunt poetice, afară de foc, domnule profesor?

– Bineînțeles, celelalte elemente: apa, aerul, pământul.

– Nu izbutesc să pricep, deşi ştiu că Pindar a cântat fluidul: „Apa e mai bună ca orice", „Ariston to men idor".

– Un fapt este că noi modernii am pierdut simţul elementelor. Pentru omul vechi, focul, apa, aerul erau lucruri primordiale, adevărate forţe numenale. Şi nu-i discuţie că, dacă privim universul cu inocenţă (şi poetul trebuie să aibă candoare), observăm că multiplul fenomenal e reductibil, printr-un proces continuu de metamorfoză, la elemente care şi ele sunt comunicante. Apa, evaporându-se, se preface în aer, acesta se aprinde şi fulgeră, reziduul combustiunii se scutură jos în chip de cenuşă, devenind pământ. Lichidele inflamabile produc asupra noastră cea mai puternică impresie, amintind rudenia aparent antagonică între apă şi foc. Spectacolul dramatic prin excelenţă este incendiul unei corăbii în plină mare. Omul este prins între două catastrofe complice. În fine, lucrul e clar: soarele iese din ocean, între foc şi apă există o frăţie secretă.

[– Încep să înţeleg. Cum poate totuşi poetul să cânte elementele, când ele apar ca nişte simple idei?

– Ai zis bine „idei", apăsând asupra aspectului numenal, însă mare poet este acela care le „vede".]

Noi, de multă vreme, nu mai percepem aerul şi ca atare n-avem nici senzaţia justă a apei. Pentru peştele din mare, apa e un aer inspirat şi respirat, pentru noi vizibil şi totdeodată oribil prin densitatea lui. Dar peştele care eşuează pe uscat e speriat de sicitatea aerului nostru, care pentru el e o apă corosivă, arzând viscerele. Marea este, într-un cuvânt, atmosfera fiinţelor acvatice, aerul este oceanul nostru. Suntem Nerei şi Nereide ai unui lichid sublimat, iar vântul şi ecourile reprezintă undele respective.

Sau cum zice Delille:

> De tes ondes, sur nous sélèvent d'autres mers,
> Dieu, de ton océan, fit l'océan des airs.

– Dar cum poate fi reprezentată apa?

– În multe chipuri. Poeții cu percepția vie a miraculosului elementar au evocat apa ca substanță primordială, cum a făcut, înainte de Goethe, Calderon de la Barca în *La vida es sueno,* personificând-o și punând-o să se declare principiu universal:

> Duhul Domnului
> insuflat de sine însuși
> plutea pe deasupra apelor
> care sunt fața abisului.

Azi metoda aceasta e dificilă; reprezentăm apa ca natură, atribuindu-i o noțiune lirică.

– Ce vrea să zică, domnule profesor, lirismul apei?

– Dumneata știi prea bine că nimic nu are pentru noi vreo semnificație dacă nu-i expresia unui Eu. Personificăm. Apa e și ea o ființă proteică, suspinând și făcând confesii compuse din numele Spiritului universal. Apa e „animal" (având anima) și în acest sens e sălbatecă sau civilă.

– Mă surprindeți, domnule profesor, n-am auzit până acum de apa civilizată.

– Fiindcă nu faci analiza cuvintelor. Ai răbdare. Îndeobște poetul are preferință pentru apa ca forță instinctuală, simbolizând sedimentarea materiei. Paul Valéry zice:

> Oui! Grande mer de délires douée.

Marea este, așadar, prima dezlănțuire incultă a sufletului cosmic. Așa cum tunetele și huruiturile acuză procesul vulcanic, urletul marin atestă ivirea unei materii plastice. Natura elementară e o junglă în care urlă apa și focul.

– Prin urmare, agitația înseamnă sălbăticie, iar calmul cultură.

– Nu tocmai. Sălbăticiunile se remarcă printr-o placiditate stranie. Apa poate fi şi ea hieratică, şi desigur că lichidul primordial a început cu faza inertă. O nemişcare totală a mării ni se pare suspectă, operă a unei puteri iraţionale, de aceea paradisiacul mării pacifice visate de Dante turbură:

Guido, i'vorrei che tu e Lapo ed io
Fossimo presi per incantamento,
E messi in un vascel ch'ad ogni vento
Per mare andasse al voler vostro e mio.

Fundul mării, fiindcă se gândeşte ca fiind stătător, inspiră aprehensiune. Apa lui e moartă, o vale a Iosafatului pentru înecaţi şi corăbii:

Ein grosses Grab ist Meeres Grund.
Ein Kirchhof Meeres Spiegel.

Aşa spune Freiligrath, ca să nu mai citäm pe alţii. Cu aceste premise, poţi descoperi însuţi ape turbulente.

– Întâi, fireşte, marile fluvii... pe care cei vechi le credeau izvorâte din rai.

– Ascultă versuri de Walt Withman:

Sunt râuri care brăzdează ogoarele cultivate
din Ohio sau pădurile,
Sunt unele care coboară din trecătorile Coloradului,
ieşite din izvoarele zăpezilor veşnice,
Sunt unele care curg pe jumătate ascunse în
Oregon sau departe spre sud, în Texas,
[Sunt unele la nord, care-şi fac drum
până la Erie, Niagara ori Ottawa,]
Sunt unele care se aruncă în golfurile Atlanticului
şi de acolo în marea întindere sărată.

– Apoi cataractele, cascadele, torentele, izvoarele.

– Mi-aduc aminte de un stih citat de Delille:

Le vers, comme un torrent, en roulant doit tonner.

Torentul atrage atenţia asupra dizolvării gheţarilor, semnalează, aşadar, trecerea catastrofică de la un stadiu la altul. El e titanul apelor. Cascada e puţin revăzută, trasată ca o draperie fluidă, inspirând impulsii juvenile:

Klar und wie die Jugend heiter,
Und wie murmelnd süssen Traum.
Zieht der Niagara weiter,
An des Urwalds grünen Saum.

Strofa e din Lenau.

– Aş vrea acum exemple de apă „civilizată", cum spuneţi d-voastră.

– Ţi-l dau imediat, chiar cu cascada. Baudelaire îşi imaginează, în *Rêve parisien,* un peisaj cu desăvârşire artificial, teribil – zice el – fiindcă natura a fost abolită. În loc de arbori sunt coloane, în loc de stânci, ziduri geometrice de marmură şi metal. Orice vegetaţie neregulată, exclusă. Suntem într-un regim de arhitectură curată. Aci, firește, cascadele sunt operă de inginerie şi sugerează sufletul noţional:

Babel d'escaliers et d'arcades,
C'était un palais infini,
Plein de bassins et de cascades
Tombant dans l'or mat ou bruni;

Et des cataractes pesantes,
Comme des rideaux de cristal,
Se suspendaient, éblouissantes,
A de murailles de métal.

– De ce numeşte Baudelaire această viziune „terrible paysage"?

– Pentru că artificiul e total. Excesul de logică e ilogic. Izgonirea radicală a spontaneității fenomenale dă naștere unui sentiment de tristețe. De aceea, cântând canalul de la Trianon, Samain remarcă

...l'eau divinement triste du grand canal.

Numai divinitățile pot fi într-adevăr așa de impasibile. În fine, adaug eu, lacurile vulcanice rotunde ca o oglindă, bazinurile, cișmelele intră în grupul depozitelor și debitelor de apă sociale. Apa devine o mașinărie muzicală cu timbre variate și ca atare capătă și individualitate. Una are un susur pueril, alta hârâie senilă. Cum zice Palazzeschi despre cișmeaua ftizică din curte:

Dio santo,
quel suo
eterno
tossire
mi fa
morire.

Marinistii, simbolistii, dannunzienii au cântat cu predilecție fântânile în care apa e captată în simulacre de divinități și monștri marini, vărsarea fluviului constituind o scenerie.

Culmea impresiei de artificialitate o dă gheața, pe care conștiința ne-o prezintă drept apă solidificată. Aci intră, în afară de impresia obiectului lustruit ca o oglindă aruncată pe sol, și uimirea pe care o provoacă metamorfoza. Surpriza este mică la spiritele prozaice, viciate de știință, însă cine-și păstrează inocența nu poate să nu se turbure în fața unei așa de stranii schimbări, care aduce aminte că momentele [*sic*] sunt periclitate, fumul putându-se lichefia, lichidul solidifica și solidul evapora. Peisajul hibernal a atras îndeosebi pe pictori, și Aert van der Meer s-a specializat chiar, tratând perspectiva mirifică a patinajului. Față de torentul tunător,

amintind instabilitatea fluidului, gheața este apa devenită parter [*sic*]. Goethe era entuziast de patinaj și punea eroii să se dea pe gheață, ținându-se de mână, noaptea pe lună *(Wilhelm Meisters Wanderjahre,* II, 5). Toma Nour al lui Eminescu își cumpărase și el patine și zbura astfel pe câmpiile de gheață ale Siberiei spre Polul Nord. Însă înainte de el Klopstock, ironizat de Platen ca „deutscher Magister in Hamburg", cânta patinajul și pe patinatori *(Der Eislauf, Die Eisläufer),* recomandând „oțelul întraripat", „cothurnii de apă", id est patinele, care fac drumurile de nea să scârțâie:

Wie schweigt um uns das weisse Gefild,
Wie ertönt vom jungen Froste die Bahn!

– Spuneți-mi și de celelalte elemente!

– Oh, inutil a inventaria universul. Vei înțelege singur că dacă apeși bine plastic asupra ideii, lutul, lipsit de orice formă geometrică și orice structură, în care se convertește tot ce e vegetal și animal, garoafă, pasăre colibri, om, stânjenește spiritul nostru. Pare cu neputință ca o negație atât de brutală a spiritului să absoarbă în ea toate formele. Mă mărginesc să ating în treacăt un sens rezultat din amestecul lutului cu apa.

– Noroiul?

– Da. Îmi permit să te întreb ce sentiment stârnește această materie?

– De repulsie, îmi închipui. De obicei opunem noroiul stelelor.

– Se-nțelege, steaua e cristalul incandescent, noroiul materia opacă. Dar și lutul ar fi ostil luminii. Repulsia cred eu că vine din faptul unui amestec ce alterează calitatea fiecărui dintre elemente. Lutul arid e un mineral care în cantități mari înfăptuiește un peisaj, cum e acela chinez. În această materie plastică se pot tăia pereți. Apa singură

posedă puritatea ei. Noroiul e o confuzie între două elemente, care aruncă spiritul în incertitudine, o alterare şi a apei şi a pământului, nepromiţând nimic.

IV. REGNUL ANIMAL

– Domnule profesor, aş voi să ştiu care animale sunt mai poetice după d-voastră?

– Boul, măgarul...

– Mă surprindeţi! Eu gândeam că privighetoarea, păunul, fazanul, vieţuitoarele, în fine, de soiul acesta.

– Animalele pe care le-ai enumerat sunt decorative şi poetul le foloseşte ca un pictor, pentru elementul coloristic. Păunul, fazanul sunt combinaţii estetice, cromatice, oferite de natura însăşi. Jules Renard, în ale sale vestite *Histoires naturelles*, sugerează în chipul cel mai simplu impresia de obiect decorativ pe care i-o face şopârla: *„Le lézard vert. Prenez garde à la peinture."* Exemplul ne poate sluji spre a formula un principiu: orice confuzie de regnuri e poetică. Astfel broasca-ţestoasă...

– Am înţeles: se confundă cu mineralul.

– Precum zici. Asta înseamnă că mimetismul descoperit produce o surpriză. Mineralul ori vegetalul, aparent cu procese animale, animalul mineralizat ori vegetalizat deschide conştiinţei noastre ideea continuităţii între regnuri. Şarpele cu trupul rece pare un trunchi. Mişcarea lui convulsivă e o tranziţie bruscă de la regnul vegetal la cel animal. Fluturele, de pildă, de ce crezi că place?

– Pentru că seamănă cu o floare.

– Foarte bine, dar atunci prefer floarea de măr. De fapt încântă părăsirea subită a unei ipostaze. Mă apropii de un

piersic înflorit şi bat din palme. Toate florile zboară, pâlpâie prin aer şi se aşează pe alt copac, înflorindu-l. Nu erau decât fluturi. Ipostaza aceasta este poetică. O confuzie a văzut şi cavalerul Marino, la păun.

– Cu regnul vegetal, îmi închipui.

– De bună seamă; poetul imaginează că păunul trage după sine o grădină:

Dilettoso spettacolo a chi'l mira
Un piu vago giardin dietro si tira.

Şi mimetismul cerbului stârneşte acelaşi sentiment de compromis. Coarnele acestui animal par făcute din material lemnos şi când ele se apleacă asupra apei, dau iluzia unor crăci aplecate asupra superficiei lichide. Un zgomot şi copacul o ia la fugă. În aplicarea acestui principiu, dă-mi voie să te întreb eu pe dumneata: ce animale sunt mai poetice, acelea cu sânge cald sau cu sânge rece?

– Fără să mă mai gândesc bine, cunoscând preferinţa d-voastră pentru paradox, răspund cu ochii închişi: animalele cu sânge rece.

– Aşa este, stimate domn, însă fără nici un paradox. Sângele cald arată o complexiune animală apropiată de a omului, deci prea psihologică, în vreme ce sucul rece acuză încă mineralul şi vegetalul. Spune-mi, te rog, ce este steaua de mare? Un cristal moale, o figură de geometrie. Moluştele, în general, dezvăluie tendinţa materiei inerte şi ude de a se organiza în forme baroc monstruoase, cu elemente de rocă şi cristal; în coral se amestecă vegetalul, piatra preţioasă şi animalul, meduza e o ciupercă translucidă şi fosforescentă. Renunţând la un inventar mai larg de gasteropode, mă opresc la melc şi te-ntreb cum îţi explici că poeţii au o aşa de mare simpatie pentru el?

– Fiindcă scoate coarne.

– Ai crezut că faci o ironie, însă în parte ai spus adevărul. Cornutele ne interesează în chip deosebit. Însă aici e altceva. Melcul văzut dinafară apare excepțional de simplu: o pietricică străvezie, oblongă și udă, molificată, un clei de copac mergând prin alunecare. În spinare o figură geometrică. Obișnuiți cu viscere complicate, cu aparat vascular și sistem nervos, ne mirăm de prezența unei anima. Mersul ondulat amintește pe acela al omidei. Aceasta face impresia unui ciucure vegetal care a început să se târască. Melcul atrage atenția asupra virtuții pământului ud de a se metamorfoza. Spre deosebire de râmă, de coropișniță, de tot ce e murdar și fetid, trăind în țărâna opacă, melcul reprezintă efectul suav ai unei distilări. Așadar, nu produce oroare și de aceea, firește, Baudelaire dorește să fie îngropat printre melci, într-un pământ care germinează ființe sublimate:

> Dans une terre grasse et pleine d'escargots
> Je veux creuser moi-même une fosse profonde.

– Dacă ziceți că animalul rece e mai frumos decât cel cald, atunci cega este mai poetică decât pisica.

– Așa și este. Pictorii n-au pictat pisici, dimpotrivă, vânat mort, pește mare și mărunt, tot ce se răstoarnă din tolbă și din plasă, laolaltă cu fructele și legumele. Iepurele mort e interesant răsturnat cu ochii lui vegetali printre verze și morcovi. Estetica piscatorie are complicațiile ei. Un leopard viu în cușcă nu spune mare lucru, fiind un animal din aerul nostru. Însă un pește, îndată ce e zvârlit pe uscat, se zvârcolește, cască gura, se sufocă. A trecut din atmosfera lui într-alta ostilă. E o ființă de altă planetă pe care n-o putem avea aici decât moartă, sau, în fine, închisă într-un vas cu apă. Mirosul animalelor e indiferent sau respingător, peștii însă, ca și vegetalele, emană un aer de zonă, evocă un climat în care nu putem trăi niciodată. Într-un cuvânt, grămada de

peşte e simbolul unei nostalgii de alt tărâm. Cam în acest fel se poate explica şi emoţia pe care ne-o produce condorul sau albatrosul. Să văd dacă ai prins ideea.

– Condorul trăieşte în aerul rar al piscurilor şi respiraţia lui aici jos e dificilă măcar moralmente. Ochiul lui fiind un aparat optic pentru distanţe mari, rămâne complet inutil jos.

– Aşadar, nu ideea de sălbăticie primează. O căprioară în parc, o panteră în serai, astea sunt imagini graţioase. Punem papagali pe băţ în odaie, un condor îmblânzit este o imposibilitate şi în cuşcă un trist captiv. Pentru desfăşurarea aripilor lui trebuiesc altitudini.

– La fel albatrosul, cântat de Baudelaire, rămâne stânjenit pe uscat de aripile prea mari.

– Să mă întorc acum la ideea de la început. Cu toate ironiile pe care cuvintele „bou", „vacă" le trezesc, din cauza sensului moral pe care l-au luat, unul fiind sinonim cu stupiditate, altul cu nesimţire, e uşor de a dovedi valoarea poetică a boului şi a vacii. Lirica virgiliană, cea agrestă în general, ne-a obişnuit a asocia bucuriile muncilor câmpeneşti de aceşti harnici tovarăşi ai omului. Însă poezia nu stă tocmai în participarea la industria omului şi de ar sta, într-asta ar fi superficială, ea rezidă în chiar noţiunea ironizată de stupiditate. Animalul simbolizează, în trecere de la inerţie la cunoaşterea logică, stadiul unei conştiinţe turburi, ce nu-şi găseşte expresie în cuvânt. Din punctul de vedere al adaptării, prostia, „sărăcia cu duhul" şi deci inclusiv negura mintală a dobitoacelor sunt inferiorităţi, însă muţenia, liniştea uneori afectuoasă a ochilor, dignitatea fizică (boii îndeosebi au aer maiestos) impresionează pe om. În genere stupiditatea, când e grandioasă, turbură ca un fenomen al naturii. Cum se explică faptul că anticii vedeau pe zei sub chip de animale şi că un bou, boul Apis, era ales de egipteni spre a figura o ipostază a divinităţii? Vaca,

precum atestă mitologia, nu displăcea lui Jupiter. Io, iubita sa, avea această formă. Pasifae preţuia taurii şi printr-o astfel de preferinţă dădea naştere minotaurului. Încât vedem că mitologia nu aspiră la forma om, ci la aceea bovină. Şen-Nong, un suveran mitic al Chinei, avea cap de bou. Desigur că şarpele nu ascunde nici o taină îngrozitoare. Târârea lui, nu mai puţin răceala, ascuţimea limbilor au devenit simbol al ispitei şi al lumii edenice. Universul primar, cu un Adam şi o Eva goi, e aşezat de fantezia noastră într-o regiune tropicală cu copaci monstruoşi şi buruieni inextricabile. Şi tocmai aceasta e geografia preferată a reptilelor. Revenind la bou, placiditatea, mugetul melancolic, participarea la muncile agricole cu o resemnare ce pare vag conştientă inculcă ideea unei iniţieri în arcane. Dacă porcul e cinic, boul e ermetic. E de prisos a da exemple. Poezia universală e plină de imaginea boului, şi G. Carducci nu s-a sfiit să-l elogieze într-un prea cunoscut sonet:

T'amo, o pio bove...

La acesta a răspuns D'Annunzio cu un sonet cavalin:

T'amo, o Silvano! M'è dolce l'acuto nitrito
il crin che ondeggia su l'arcuato collo.

– Oare puneţi calul mai prejos de bou?

– Hotărât. Boul e zeu, calul e un atlet, un geniu subaltern al omului, cel mult. Nici un altar nu susţine simulacrul calului ca divinitate. Centaurul reprezintă o perfecţionare locomotrice a omului prin trupul şi picioarele calului. În mituri şi basme, calul aleargă furtunos, zboară, sfătuieşte pe călăreţ, află unele taine, posedă deci o inteligenţă intuitivă, el însuşi nu ascunde nimic. În fine, el atinge culmea geometriei animale, fiind lipsit de monstruozitatea care, mai mult ori mai puţin, se asociază cu ideea de stupiditate.

– Deci, după dumneavoastră, animalele superbe sunt fără mare poezie.

– Da, domnule. Apte să stârnească meditația poetică sunt animalele colosale și gregare, elefanții, hipopotamul, rinocerul. Explicația stă în faptul că aceste monumente de carne sugerează trecerea a mari cantități de pământ la viață, lucru indicat și de aspectul pământos al acestor ființe. Ideea că în lutul indiferent se ascunde o forță zoologică ce ar putea să năvălească peste noi, dărâmând totul în cale, produce un sentiment de îngrijorare. De acest gen al catastrofei animale este și poezia lui Leconte de Lisle, *Les élèphants:*

> D'un point de l'horizon, comme des masses brunes,
> Ils viennent, soulevant la poussière...

Noi, neavând elefanți, îi înlocuim cu turmele de vite, ca Eliade, ori cu bivolii. Aceștia, fiind negri și adesea plini de noroi, fiindcă intră prin apa bălților, și având totdeauna un mers colectiv, târât, ca de negură căzută la pământ, traduc sentimentul de revărsare:

> Pe șesul vast, prin sclipitor noroi
> se mișc-ursuzi, cu pași înceți, greoi.

– Mă aștept acum să afirmați că animalul minuscul este la fel de interesant.

– Este un raționament perfect îndreptățit. Prin contrast cu animalele uriașe, provoacă interes poetic ființele mărunte fragile, trăind efemer și în roi și întâlnind la tot pasul agentul strivitor. Ele simbolizează condiția omului printr-o proiecție de sus. Dintre toate, cele mai notabile sunt acelea care, în ciuda obstacolelor, se încăpățânează să ducă o viață organizată. De pildă, furnica. Leopardi, în *Ginestra,* a făcut o analiză [*sic*] între efectul erupției Vezuviului asupra oamenilor și al căderii asupra furnicilor a unui fruct din copac. Dar ceea ce excită meditația noastră este înmulțirea

vijelioasă a efemeridelor, plodirea gigantică a gângăniilor mici, fenomene observate de poeţii mari. Fauna foloseşte două chipuri spre a birui moartea: trupul uriaş sau înmulţirea monstruoasă.

V. REGNUL VEGETAL

– De ce, domnule profesor, poeţii dau mai multă preferinţă vegetalului decât animalului?

– Mi-ar fi greu să decid şi mă voi mulţumi să fac câteva conjecturi. Adevărul este că lucrurile stau aşa cum spui dumneata şi că interesul pentru „natură" îmbrăţişează aproape exclusiv flora.

– Vorbeşte oare iarba mai mult despre om decât câinele?

– În privinţa aceasta nu-i nici o îndoială. Animalele inteligente sunt, unilateral, caricaturi ale omului etic; câinele e fidelitatea; pisica, perfidia şi adulaţia; leul, demnitatea etc. Aceste însuşiri n-au de-a face cu poezia. Sunt lirice acele situaţii care descoperă analogii fundamentale între noi şi procesul universal. Iar noi, în ultima analiză, suntem vegetale: creştem. Ceea ce surprinde la copii, la fete mai cu seamă (şi poeţii au remarcat întotdeauna acest fenomen), este schimbarea bruscă a complexului celular ce se cheamă trup. În puţină vreme, fata de 13 ani îşi schimbă fizionomia şi dimensiunea, metamorfozându-se într-o fiinţă nouă, abia păstrând unele analogii cu cea veche. Moralmente chiar, rămânem surprinşi de un limbaj nou, imposibil de racordat la cel dinainte. Noi suntem, în serie evolutivă şi serie involutivă, o sumă de ipostaze, un muzeu de imagini, din care pentru uzul social extragem numai una, care e o abstracţie.

– Ce-are de-a face aceasta cu iarba?

– Iarba creşte în mod vizibil. Azi zăreşti nişte puncte verzi, mâine o imensă perie şi poimâine o velinţă lăţoasă. Generaţia ierbii se poate urmări cu ceasornicul, ba chiar sunt unii care pretind a înregistra zgomotul produs de exploziile minuscule ale înmulţirii ei. Crescând, iarba cântă în cor.

– Dar acum să-mi spuneţi pentru ce poeţii iubesc florile?

– Într-adevăr, toţi le-au cântat şi nu mai avem nevoie de exemple. Goethe însuşi şi-a făcut, asemeni unui grădinar olandez, un catalog de flori (*Vier Jahreszeiten: Frühling):*

Tuberose, du ragest hervor und ergötzest im Freien:
Aber bleibe vom Haupt, bleibe vom Herzen mir fern!

*

Tulpen, ihr werdet gescholten von sentimentalischen Kennern;
Aber ein lustiger Sinn wünscht auch ein lustiges Blatt.

A spune că florile plac fiindcă sunt frumoase şi suav mirositoare nu-i de ajuns. Ele încântă liric prin animalitatea lor.

– Aşadar, prin confuzia de regnuri de care vorbeaţi.

– Într-anume sens. Confuzie sau echivoc nu. Când din eroare luăm floarea drept fiinţă, se naşte altă reacţie. Ştim perfect că ne aflăm în lumea vegetală. Acest regn interesează în măsura în care sublimează pe celălalt. Dacă ni se aduce pe masa de disecţie un trup statuar, nu vom putea suporta totuşi scoaterea intestinelor şi privelişte a organelor sangvinolente. Dar o floare se taie fără repulsie. Anatomia ei rezumă purificat anatomia animală. Are o reţea vasculară, o limfă care e un fel de sânge verzui, o carne rece. Un incarnat uman delicat deşteaptă numaidecât ideea de carne florală. Floarea are un miros viu. Parfumul artificial, oricât de fin, cu efluviile lui alcoolice, sugerează chimia. Emanaţia plantei e organică. Omul are, când e sănătos şi tânăr, un parfum individual, acuzând vitalitatea celulară, idealul fiind ca

trupul nostru viu să aibă un semn olfactiv. Despre moaştele sfinte se spune adesea că emană mirosuri suave ca şi florile. Ceea ce invidiem în lumea vegetală este descompunerea. În vreme ce trupul animal se dezagregă fetid, floarea îşi evaporează esenţa şi cade într-o paloare botticelliană. Vegetalul în general îşi schimbă murind culoarea, se usucă, evitând putrefacţia violentă. Florile efemere ale pomilor fructiferi se scutură, susträgându-se oricărei imagini de descompunere.

– Care este acea altă reacţie care se naşte când floarea e luată drept fiinţă?

– Oroarea. Sunt plante prea grase, mustoase şi sangvinolente, crescute în teren putrid, uneori greu mirositoare, care, strivite sub picior, au aspect de animal ucis. Acestea sunt de fapt „les fleurs du mal". D'Annunzio a simbolizat în ele o anume floră literară:

> Sgorgano i grandi fior' quali ferite
> fresche di sangue con un giallo stame
> e crisalidi enormi seppellite
> stanno tra la pelurie de'l fogliame.

Şi André Gide descrie o astfel de floare seroasă şi nauseabundă.

Fără a intra în categoria aceasta, crinul pendulează între serafic şi demonic. Deşi fără corupţie sangvină, el produce o intoxicaţie care predispune către prerafaelism. Paloarea lui e prea animală. Carnea lividă, tubul drept sugerează o fiinţă paradisiacă. Heine vrea să-şi cufunde sufletul în caliciul unui crin care la rându-i s-ar preface într-un fel de pâlnie sonoră:

> Ich will meine Seele tauchen
> In der Kelch der Lilie hinein;
> Die Lilie soll klingen hauchen
> Ein Lied von der Liebsten mein.

– Iarba creşte, florile au anatomie sublimată, dar pomii ce spun despre om? Lemnul tare nu aminteşte nimic din complexiunea umană, iar creşterea e invizibilă.

– Cu toate acestea copacul seamănă mai esenţial cu omul decât animalul. Calul aleargă, omul aleargă, însă mersul nu-i fundamental. Patrupedul priveşte spre pământ şi, deşi liber să se mişte, face un cerc vitios. Omul însă e îndreptat cu capul spre bolta cerească, descoperind adevăratul centru al lumii noastre, care e soarele. Numai copacul îl imită în această direcţie şi încă într-un chip mai dramatic, fiindcă, ţinut de pământ prin multiple rădăcini, el pare a invoca cu braţele cerul, într-o sforţare de smulgere. Copacii sunt în cel mai înalt grad patetici, ştiind să-şi declame cu gestul situaţia tragică şi elanul. De aceea marea pictură cultivă copacul şi putem spune că-i face portretul. Cel mai teatral este copacul desfrunzit, ulmul cu mâinile înălţate hieratic în ceaţă.

– Sunt încredinţat, după lămuririle d-voastră de la început, că nu toţi arborii intră în universul poeziei. V-aş ruga să faceţi o listă a celor mântuiţi.

– Asta depinde de poziţia geografică, până la un punct. Totuşi s-a constituit mai mult sau mai puţin un pact de simplificare forestieră. Bradul sugerează tinereţa bravă şi inflexibilă. Lovit cu toporul în trunchi, el cade drept, ca în execuţiile sublime. Ideea de umilitate este exclusă.

– Daţi-mi voie să intuiesc şi eu o valoare lirică. Salcia e, dimpotrivă, imaginea flexibilităţii.

– Bineînţeles, dar nu a laşităţii. Salcia, având păr mult, e femeie, se lamentează. O bună tragediană trebuie să studieze gestul ei.

– Palmierul, aşa de lăudat de poeţi, nu e oare un brad tropical?

– Până la un punct. Impresia de dignitate marţială lipseşte. Uşoara încovoiere, nuditatea trunchiului deşteaptă

imaginea unui om gol expus soarelui. Paul Valéry vede în el un înger aducând pe masă lapte. În orice caz, bradul şi palmierul sunt copaci juvenili şi sublimi. Stejarul e senil şi solemn, iar baobabul simbol al senectuţii. Angelic în clima noastră, sau măcar seniorial şi pur, este mesteacănul, un fel de templier, din cauza trunchiului alb.

– Din tot ce-aţi spus rezultă masculinitatea copacilor, cu excepţia sălciei. Unde-s femeile vegetaţiei?

– Mai cu seamă printre flori, cum indică şi metaforismul uzual. Bradul, stejarul, nucul reprezintă virtuţi morale, juvenilitate, maturitate, rezistenţă fizică, dimpotrivă, floarea se organizează pe ideea atracţiei fizice. Fluturele nu se aşează pe nuc. Crinul socotesc că e hermafroditul, candid ca vârsta incertă a băieţilor şi a fetelor. Botticelli, care îl studiază, nu are, evident, noţiunea sexelor. Nu vom zice niciodată despre un tânăr că seamănă cu un trandafir, nici măcar despre o fată prea ingenuă. Purpura şi exuberanţa artificială a petalelor, parfumul studiat arată un maxim efort de captare. Dante a mers mai departe şi a închipuit sfera de sus în chip de roză mistică. Regularitatea foilor, parfumul înlăturând orice idee de corupţie sunt pentru el dovezi ale concepţiei divine. Chiparoasa, de pildă, cu mirosul ei violent, implică ideea viţiului. Garoafa, mai puţin somptuoasă decât roza, are un miros pigmentat, un fel de humor, ceea ce o face aptă să simbolizeze feminitatea spirituală. Laleaua e un produs al efortului botanic. Parfumul e insignifiant. Tot accentul cade pe aspectul textil. În *Adone,* cavalerul Marino compară laleaua cu brocartele persane:

> Qual d'un bel riccio d'or tesse la foglia,
> Ch'a i broccati di Persia il pregio fura.

– Am o curiozitate. Aş dori să-mi arătaţi momente importante în viaţa vegetală, aşa cum sunt unele în viaţa animală (cavalcada, croncănitul corbilor etc.).

– Căderea frunzelor, desfolierea trandafirilor. Pentru cazul din urmă îți amintesc un tablou din *Corinto* de Lorenzo de Medici:

Eranvi rose candide e vermiglie
Alcuna a foglia a foglia al sol si spiega.

Un moment încordat este izbirea toporului în trunchiul copacului, adevărată execuție capitală (sunt destui poeți care au cântat răsturnarea copacului). Francis Jammes îl notează:

Les coups d'un bûcheron sont sourds dans le coteau.

De asemenea, descărcarea lemnelor în curte poate fi un admirabil mijloc de a evoca toamna cu decrepitudinile ei și moartea pădurii. Versurile lui Baudelaire sunt memorabile:

Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres;
Adieu, vive clarté de nos étés trop courts!
J'entends déjà tomber avec des chocs funèbres
Le bois retentissant sur le pavé des cours.

VI. HIMERELE

– După faună, după floră, ce veți mai examina, domnule profesor? Eu bănuiesc că veți trece la antropologie.

– Aș putea să fac acest lucru, deocamdată vreau să-ți atrag atenția asupra himerelor.

– Ce sunt himerele?

– Sunt animalele și vegetalele care n-au prototip în lumea terestră, spețele din vis. Poezia nu se mulțumește cu trierea naturii, ea inventează forme noi.

[– Vreți să spuneți că poezia este idealistă.

– Într-anume sens: numai întrucât, printr-o intuiţie a imaginaţiei naturii şi a evoluţiei sale, reţine forme care n-au rezistat confruntării cu materia, sau care sunt încă premature.

– Mărturisesc că nu înţeleg.

– Am să-ţi explic îndată. Mai înainte însă te voi preveni că] himerele sunt de două feluri: caricaturi şi canoane. Astfel Polifem, cel atât de cântat de poeţi, este o caricatură, aşadar, o încărcare a naturii. Anticii erau fertili în asemenea născociri. Herodot semnalează în Sciţia pe arimaspi, oameni cu un singur ochi, pe aegipozi, oameni cu picior de capră. Strabon, citând după alţii, pomeneşte de sternophthalmi, ceea ce ar însemna oameni cu ochiul în piept, de megalocephali, de cynocephali etc. Caricaturile acestea sunt nişte hibrizi, monştri cu speţa nedefinită.

– Visează oare umanitatea aşa de bolnăvicios?

– „Visează" nu e bine zis. În sens mai metafizic, aceste forme sunt reale, adică posibile. Din când în când natura ne oferă câte un specimen teratologic inedit, îngrozind şi pe cel mai îndrăzneţ fantast. Visul nostru se pare a nu fi decât o răsfoire printr-o imaginaţie mai mult ori mai puţin conştientă a produselor imaginaţiei oarbe a naturii. [Creaţia, spre a vorbi ca Schelling, începe demenţial. Viaţa noastră intelectuală, în general, rezultă din frenaţiunea unor procese dezordonate. O astfel de frenaţie se constată şi în natură. Un făt cu picioare de broască nu rezistă. Visul nostru caricatural are această menire de a ne face să depăşim aspectul fix al naturii şi să intuim procesul ei oniric.]

– Înţeleg noţiunea de caricatură. Ce este însă canonul?

– Visând un om cu un singur ochi în frunte, poetul a memorat o formă imaginară a naturii distrusă în faşă. Trebuie să adaug că monstruozitatea e foarte adeseori o chestiune de orizont uman. Astfel fauna marină are înfăţişare teratologică câteodată. Calcanul cu amândoi ochii pe o

singură parte ne surprinde, cu toate că această deplasare este o formă de adaptare. Calcanului îi trebuiesc ochii spre a privi în sus, lipit ca o piatră de fund. Canonul se naşte când sforţarea fantaziei noastre se face în direcţia cealaltă, a corectării formelor, prin frenaţie. Există o selecţie estetică, aşa cum se vorbeşte de o selecţie naturală. Totuşi în poezie nu-i vorba de o simplă cenzură, fiindcă, în acest caz, ne-am satisface cu platitudinile faunei şi florei. Calul şi palmierul ar fi ultimul cuvânt. Canonul reprezintă forma ideală către care voim să se îndrepte natura şi este un produs al fantaziei care compară, simplifică şi coordonează elementele existente. Canonul poate fi şi el un hibrid, în momentul actual al istoriei naturii, în anticiparea poetică el e o realitate.

– Aş voi un exemplu.

– Centaurul. Este o eroare a socoti că el înseamnă o simplă reminiscenţă livrescă de mitologie. Poeţii îl evocă cu o necontenită simpatie, crezând în realitatea lui ideală. Nici un poet n-ar fi surprins să găsească pe ţărmul mării, tolăniţi ori alergând prin spumă, câţiva centauri. Imaginea a ieşit din nevoia de a reuni însuşirile a două spete deosebite. Partea omenească a centaurului reprezintă un bărbat înţelept şi maiestos, în nici un caz o brută. Chiron, fiul lui Saturn şi al nimfei Phillina, a fost preceptorul lui Achille. Ideea plastică de centaur trebuie să fi ieşit din faptul de a se fi admirat în Tesalia întâii oameni ecveştri. Monumentul ecvestru al lui Colleoni, de Verrocchio, e indivizibil. Călăreţul dat jos nu mai are nici un prestigiu. Din sentimentul de autoritate fizică pe care îl capătă omul în simbioză cu calul a ieşit centaurul, care simplifică natura, eliminând capul calului şi dăruind omului patru superbe picioare. Partea umană capătă astfel libertate şi adesea centaurul în fugă este reprezentat încordându-şi arcul, ceea ce n-ar putea face omul alergând.

– În centaur, cum văd, ni se oferă o simbioză a două spețe terestre. Alte combinații nu sunt cu putință.

– Dar cum nu? Mitologia ni le dă. De pildă, Nereidele. Visul colectiv nu contrazice în nici un fel imaginația însăși a naturii. Fiecare știe că mamiferele acvatice, cum este delfinul, nemaiavând nevoie de brațe și le schimbă în vâsle și coadă, luând formă de pești. Cu toate acestea le rămâne toată profunzimea anatomică și morală. De ce omul, care mișcă picioarele înotând, n-ar suferi o schimbare asemănătoare? Simetria cere ca omul să păstreze două membre inferioare și atunci acestea se prefac în niște cozi cu ceva de pește și ceva de reptilă, care se pot, la ieșirea pe uscat, răsuci în spirale, refăcând cu amplificare gestul grațios al ședерii în genunchi.

– Îmi mai rămâne să întreb care este himera combinând omul cu ființa aeriană.

– Dar bineînțeles, îngerul. Nu se poate lua de la pasăre decât aripile, și ele mărite și stilizate. Unii, când e vorba de copii, de Amor, spre exemplu, aplică și niște aripi de flutur. Arhanghelul este însă teribil, și fiind cu spada în mână n-ar suferi un ornament așa de fragil. Este de observat că aripile nu suprimă mâinile. Mâna este un organ foarte expresiv, ea se întinde patetic către cer, are o viață morală aproape independentă, încât la înger aripile se adaugă, deși la pasăre ele sunt mâinile înseși. Se produce un fenomen invers. Vulturul, punându-și toată energia musculară în aripi, transferă munca de apucare în gheare, care se fac ca niște clește. Dacă aripile îngerului ar desființa mâinile, s-ar da o importanță exagerată picioarelor, care ar trebui să fie măcar solide. Însă dimpotrivă, picioarele îngerului se diafanizează, și Beato Angelico le ascunde sub faldurii veșmântului, toată gravitatea adunându-se în aripi. Îngerul ține în mâini crinul, potirul, cu neputință deci a desființa niște membre cu gesturi spirituale. Mărimea aripilor este determinată și de impresia

de solemnitate pe care ele o sugeră. Aripile sunt în sens aerian ceea ce sunt picioarele cavaline la centaur. Când imaginaţia mitologică a voit să găsească numai forma unui curier uman repede, l-a închipuit pe Hermes, care e întraripat numai la picioare. În himerele pe care le-am amintit, tendinţa este de a atinge un canon de frumuseţe spirituală. Sunt cazuri în care se depăşeşte această ţintă, ajungându-se la un fel de monstru, care totuşi nu e o caricatură. Pegasul, grifonul sunt simbioze de animale, fără nimic uman, totuşi ele inculcă stări superioare. Pegasul e un cal cu aripi şi e simbol al inspiraţiei, grifonul e un leu cu aripi şi cu cap de vultur şi e solemn ca leul şi trist ca pasărea de pradă. Sfinxul are corp de leu şi cap de om şi este o hieroglifă a Soarelui. Inteligenţa se uneşte cu forţa teribilă.

VII. ANATOMIA ÎNGERILOR

– Domnule profesor, am băgat de seamă că poeţii uzează şi abuzează de imaginea îngerilor. Evident, convenţional, îngerul e un tânăr cu aripi, dar încolo e o fiinţă destul de inconsistentă şi nu pricep întrucât ar putea sugera frumuseţea fizică. Are îngerul o anatomie canonică?

– Are, domnule.

– Binevoiţi a-mi explica.

– Nimeni n-a descris amănunţit un înger, afară doar de Sfânta Teresa de Avila, care pretindea a fi văzut unul mititel, un heruvim aprins la faţă şi cu o suliţă de aur în mână. Însă anatomia îngerului poate fi dedusă din ideea de fiinţă angelică. O astfel de făptură aparţine regnului superior al

spiritelor celeste şi ca atare unele note pot fi determinate prin simplă analiză.

– Vorbiţi prea adânc, nu mă dumiresc. De pildă, eu aş vrea să ştiu: îngerul e bărbat ori femeie?

– Lucrul e foarte simplu. Deşi câte un romantic a cântat dragostea între îngeri, sau între un înger şi o muritoare (confuzie cu noţiunea mai largă de geniu), nu există decât un singur gen al îngerilor, acela neutru. Un înger seamănă câteodată mai mult cu un tânăr, alteori mai mult cu o fată, dar, sexual vorbind, el n-are sex şi dacă i s-ar ridica vălurile ce-l acopere în chip obligatoriu, s-ar vedea că n-are organe genitale. Prin urmare, nu-i nici măcar un hermafrodit.

– Pentru ce aşa?

– Pentru că dacă ar avea organe de procreaţie, ar fi mânat de concupiscenţă, şi trebuie să recunoşti că un înger turburat de dorinţe erotice nu mai răspunde postulatului seninătăţii serafice.

[– Atunci de aceea se vorbeşte de serafismul vieţii monahale, întemeiată pe castitate.]

– Vezi bine. Acum putem merge şi mai departe şi să precizăm anatomia. Fiind absentă sexualitatea, dispar şi semnele anatomice secundare ale acesteia. Astfel, nu-i de gândit un înger cu aspect feminin excesiv, cu păr lung despletit, cu sâni plini, precum nici hirsut, muşchiulos şi viril, dacă are nuanţă masculină. Îngerul e un copil ambigen de epocă prepuberală, suav şi inocent.

– Aţi spus, domnule profesor, că îngerul nu poartă părul despletit. Dar cum?

– Precum arată iconografia. Totdeauna buclat, rotunjit în jurul umerilor, ca pe vremea Renaşterii. Chiar culoarea părului este deductibilă.

– Cred că pot să vă desfăşur gândul. Părul nu va fi în nici un caz negru, potrivit unei fizionomii oacheşe, pentru că asta

ar sugera un temperament meridional, excesiv terestru şi lubric.

– Aşa şi este. Părul îngerului e blond, auriu, focos, cât mai luminos şi mai imaterial. Acum să mergem şi mai departe. Să zicem că un înger se înţeapă la mână cu un spin, ca să vorbim mai poetic. Ce trebuie să curgă, după d-ta?

– Eu gândesc că sânge!

– Nu, pentru că un înger sangvin e coruptibil. Sângele se alterează, produce erupţii, e pasibil de intoxicaţii, este, în fine, viaţa animală însăşi. Îngerul se deplasează din punctul de vedere al circulaţiei spre regnul vegetal. El poate fi gândit ca îmbibat cu o sevă odoriferă, cu un balsam suav. Doar ştii că moaştele au miros de aromate şi nicidecum de cărnuri uscate şi de sânge coagulat.

– Daţi-mi voie atunci să vă întreb. Dacă am face unui înger o laparotomie, adică o deschidere a abdomenului, ce-am găsi?

– Ar trebui să găsim nişte cărnuri reci şi fragede ca miezul de măr şi nişte intestine cu totul vegetale, o ţevărie decorativă şi parfumată, în sfârşit. Îngerul poate înghiţi un aliment eteric, un vin de eucaristii, spre a face simbolic gestul nutriţiei, însă digestie animală nu poate să aibă. Altfel ar fi fetid, ar avea defecaţie şi asta e contra principiului incoruptibilităţii.

– În cazul acesta, îngerul nici nu-i expus suferinţelor şi boalelor.

– Bineînţeles că nu. Doar Edgar Poe face aluzie la răceala contractată de Annabel Lee, care în fond e o simplă femeie, văzută însă cu atribute angelice. Şi totuşi poetul vorbeşte delicat de o congelaţie, la care ar putea fi supuse şi florile, excluzând orice imagine de congestie:

> That the wind came out of the cloud by night
> Chilling and killing my *Annabel Lee*.

– Dar cum merg îngerii, domnule profesor?

– Nefiind supuşi cu fatalitate legii gravitaţiei, ei pot trece ca un fulger, pot zbura ascensiv şi descensiv şi pluti pe deasupra solului. Paşi ei nu fac, pentru că asta presupune un efort muşchiular, material. Ai băgat de seamă că adesea pictorii reprezintă pe îngeri cu veşmântul mai lung decât picioarele, fluturând pe dedesubt.

– Ah! Acum înţeleg versurile lui Petrarca despre Laura:

Non era l'andar suo cosa mortale,
Ma d'angelica forma.

Însă Petrarca mai spune şi aceasta:

...e le parole
Sonavan altro che pur voce umana.

Oare cum vorbesc îngerii?

– Canonic, îngerii nu vorbesc, deoarece vorba conţine idei, iar îngerii trăiesc o existenţă inefabilă. Cel mult strigă *Osanna,* ca în Paradisul dantesc. Îngerii cântă şi au preferinţă pentru muzica instrumentală, pentru viole, bunăoară. Ştii versurile lui Mallarmé:

La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs
Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.

Uneori au un glas teribil şi profetic, deşi sonor, o voce celestă, cutremurând eterul, cum e cazul îngerului Israfel al lui Edgar Poe:

None sing so wildly well
As the angel Israfel.

– Mă rog, este îngerul o fiinţă reală, de vorbiţi cu atâta amănunţime despre el, sau o himeră?

– Nu ţi-am spus? E o himeră, având însă, ca atare, realitate în universalitatea sufletului uman, o formă anticipată către care mergem.

VIII. ANATOMIE UMANĂ

– În privinţa părţilor trupului, pe care le socotiţi mai poetice, domnule profesor?

– Părul şi unghiile! Te las pe dumneata să meditezi de ce.

– Urmărind argumentaţia d-voastră, socotesc că din cauză că părul e vegetal şi unghiile minerale.

– Unghiile sunt minerale şi vegetale totdeodată. Poporul crede că morţilor le pot creşte încă unghiile în mormânt, dovadă puterea lor autonomă de mişcare celulară. Ceea ce atrage atenţia poetului asupra părului nu este, aşadar, morbideţa lui, ci caracterul său de plantă rece. Părul e fragrant ca şi florile şi e glacial, deosebit de regimul cald al trupului. Ideea de frigiditate stranie a părului duce la imaginea Meduzei cu şerpi în cap. Nu e poet mare care să nu fi evocat părul torenţial. Mallarmé însă a insistat asupra răcelii lui oribile:

Reculez,
Le blond torrent de mes cheveux immaculés
Quand il baigne mon corps solitaire le glace
D'horreur...

Cine nu-şi aduce aminte, afară de aceasta, sonetul lui Petrarca în care Laura e memorată prin păr?

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi.

Dar acum să trecem mai departe. Care organe sunt frecvent cântate de poet?

– Ochii!

– Desigur. Ştii pentru ce?

– Pentru că în ochi se strânge oarecum sufletul, pentru că ochii sunt expresivi. Pot să citez Cleopatra lui Heredia, în ochii căreia Antoniu vede galere, sau „la strana bimba da li occhioni erranti" a lui D'Annunzio.

– Da şi nu. Căci e vorba aici de poezie, iar nu de portret moral. Într-adevăr, în ochi se strânge ceva, aşa cum într-o lentilă se adună fascicular lumina.

– Atunci vreţi să spuneţi că ochii sugerează mineralul!

– Întocmai.

– În felul acesta aplicaţi principiul confuziei între regnuri.

– Da şi nu. Sau în tot cazul cu o preciziune. Care ochi sunt pentru d-ta mai stranii, cei negri sau cei albaştri ca cerul, ori opalescenţi?

– Aceştia din urmă.

– Îţi voi lămuri eu de ce. Ei seamănă cu nişte cristale limpide şi echivoce, în vreme ce ochii negri sugerează prea mult viaţa sangvină. [Aşadar, în materie de anatomie nu viaţa e mai poetică ci rigiditatea, artificialitatea.]

– O faţă rumenă şi sănătoasă nu este poetică după d-voastră?

– Ce înţelegi prin sănătoasă? Dacă o fată are obrazul ca pieliţa pufoasă a piersicei coapte, sau roşu şi lustruit ca epiderma mărului, cum se întâmplă nu rareori cu unele exemplare de adolescente britanice, impresia e de artificiu, nu de viaţă animală. Lucrul acesta l-au observat Baudelaire şi Mallarmé, glorificând prin ochii minerali şi prin păr fecioara sterilă. Astfel, cel dintâi:

> Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants,
> Et dans cette nature étrange et symbolique

Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique,
Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants,
Resplendit à jamais, comme un astre inutile,
La froide majesté de la femme stérile.

Iar Mallarmè în *Hérodiade:*

J'aime l'horreur d'être vierge et je veux
Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux.

Tendința poeților a fost totdeauna de a trata artificios anatomia feței, micșorând vitalitatea. Poezia secentescă aplică pur și simplu arta bijutierului, uzând de materii prețioase reci, aur, argint, perle, smaralde, topaze, abanos, ivoriu. Este inutil a face multe citate. Iată pe Chiabrera:

Fronte d'avorio
E ciglia d'ebano,
Labbra di porpora... etc.

Romanticii au uzat și ei de acest procedeu, făcând portrete în email, ca Th. Gautier în *La Belle Jenny,* când vorbește de M. de Volmerange, un tânăr francez născut la Chandernagor din mamă indiană: „Ses yeux, du bleu le plus pur, étaient entourés de cils très longs et très noirs, et surmontés de sourcils d'ébène nettement dessinés sur un front d'une pâleur mate". Bagă de seamă că se vorbește de paloare...

– Care e culoarea cadavrelor.

– Așadar, ai priceput. Un om mort e mai frumos decât unul viu, prin impasibilitatea de rocă. Petrarca, în *Trionfo della morte,* glorifică pe Laura moartă:

Pallida no, ma più che neve bianca.

– Vreau să vă întreb ceva. Sunt viscerele inestetice?

– Nu pot fi, de vreme ce Rembrandt, în *Lecția de anatomie a d-rului Tulp,* le-a pictat. Desfășurarea aceea de panglici uimește ca un mecanism. Lorenzo Mascheroni

însuşi nu s-a sfiit să arate Lesbiei Cidonia „le recise viscere" din cabinetul de anatomie. Viscerele reprezintă ultimele organe poetice, restul poate să intereseze numai plastic. Există totuşi un element latent care e înalt poetic şi acesta e sângele.

– Sângele nu-i oare simbolul tocmai al vieţii?

– Ba da, însă ca principiu misterios, în vreme ce eu am spus că vitalitatea anatomică nu-i prea interesantă. Sângele e poetic numai când e conceput ca puţ artezian, ca un lac, în fine, independent. Dante evocă o mlaştină sangvină. Caterina da Siena avea o curioasă voluptate de sânge şi asista la execuţii capitale, jubilând de mirosul sângelui tâşnitor al osânditului. Ea înţelegea, evident, că sângele e nobil, fiindcă Isus şi l-a vărsat pentru omenire, dar a simţi „uno odore di sangue" înseamnă o disociere a sângelui ca principiu de funcţia lui anatomică. Perseu al lui Benvenuto Cellini, cu gâtul prefăcut într-o multiplă fântână arteziană, e alt exemplu, repetat de V. Hugo într-o poezie care vorbeşte de decapitarea unui împărat, stând astfel ca un jet-d'eau pe tron, manifestând vederii

> Un flot rouge, un sanglot de pourpre, éclaboussant
> Les convives, le trône et la table de sang.

– Arghezi relevă şi el misterul sângelui, ca şi al apei, şi apreciază cantitatea sângelui viu al planetei la 50 de milioane de tone.

– Precum vezi. Asta întrucât priveşte sângele separat. Gândit prin raport la fizionomie şi superficia trupului, tocmai lipsa sângelui e poetică.

– Aşadar, anemia.

– Da, anume deficienţe organice, care nu ating imaginea descompunerii, sunt mai semnificative decât eflorescenţa vitală. Anemia şi cloroza sunt caracteristice pentru anatomia botticelliană, împrumutată şi de prerafaeliţi. Un tânăr palid e

interesant, un Apollo roşu la faţă pare grotesc. De aceea sculptorii greci caută marmura. Toţi zeii sublimi suferă de anemie. Tuberculoza reprezintă, în efectele sale suave, boala poetică prin excelenţă, dând o diafanitate contururilor şi o euforie specifică. De aceea romanticii şi predecesorii lor cântă cu precădere moartea zâmbitoare a tinerelor fete. Desigur că aceea de care vorbeşte Parny în nişte versuri celebre era ftizică:

Au ciel elle a rendu sa vie
Et doucement s'est endormie.

Adaug că şi anume stări morbide morale, cu corelaţii fizice, au putere a reprezenta forme superioare de viaţă, deasupra simplei animalităţi. Melancolia este, cum ştii, poezia prin excelenţă, delirul e starea de visare şi inspiraţie, nebunia, în formele ei fine, deşteaptă ideea de profeţie şi cunoaştere criptică şi analizează în mod excepţional sentimentele. Hamlet, Ofelia sunt nebuni. În fine, îţi pun o întrebare: cine ţi se pare mai poetică, femeia în plină venustate ori bătrâna?

– Mi se pare că femeia tânără, dar bănuiesc că vă gândiţi la bătrână.

– Nici vorbă. Bătrâna este sau îngrozitoare prin decrepitudine, atrăgând atenţia în mod violent asupra caducităţii organismelor, sau e suavă, eliberată de obsesia pasiunilor. Baudelaire a zugrăvit-o în aqua-forte:

Ces monstres disloqués furent jadis des femmes.

IX. ALIMENTELE

– Putem să vorbim acum despre alimente.

– Cum? În poezie se mănâncă şi se bea?

– Cum de n-ai observat acest lucru banal? Nutriţiunea e o funcţie aşa de esenţială omului, încât multe porniri dintre cele mai spirituale nu pot depăşi imaginile ei. Astfel Feo Belcari concepe ardoarea mistică în chipul unei înfometări de Dumnezeu. Credinciosul vrea „să se sature" la propriu de Isus:

Alcuna volta essendo umiliato
Dentro nel cor ti sento,
Ma, innanzi che di te mi sia cibato,
Ti fuggi come un vento.
Gesù, quanto contento mi farai
Quando mi sazierai,
S'un piccol saggio fa morir d'amore!

Cuminecătura e o dovadă că pentru împărtăşirile spirituale luăm imagini din domeniul funcţiilor fiziologice. Pentru acelaşi Belcari, Isus e un element dulce, zăhăros ca mierea:

Tu se' mel zuccheroso
Delle divote menti.

– Şi care sunt alimentele caracteristice, „les nourritures"?

– Întâi, se-nţelege, apa. A duce la gură apa în palme înseamnă a aduce aminte că noi suntem acest element primordial coagulat. Al doilea lichid clar este vinul. Deşi e o băutură artificială, exprimată totuşi din struguri, din cauza vechimii şi spiritualităţii ei a ajuns să însemne un elixir magic, „vinul de viaţă lungă". Lăsăm cu totul deoparte poezia euforiei potatorice, a Falernului, a vinurilor inventariate în *Ditirambul* lui Redi, în legănări de cantilenă:

Ariannuccia leggiadribelluccia.

O asemenea poezie rămâne secundară şi vinul se aşează atunci mai aproape ori mai departe de lichidele demonice, absint, gin. Vinul, în accepţia lui primordială, e lichidul informat de duh, care pune în mişcare materia. Paul Valéry,

în *Le vin perdu,* a înţeles foarte bine ideea. O butelie de vin vărsată în mare o face să se îmbete şi să se răscoale:

Perdu ce vin, ivres, les ondes!
J'ai vu bondir dans l'air amer
Les figures les plus profondes...

Cât despre beţie, ea nu-i numai infernală, ci poate să semnifice, ca şi „săturarea", ebrietatea mistică. A. Gide scrie o bachică religioasă:

Seuil de la vraie jeunesse,
Porche du paradis,
De nouvelle allégresse
Mon âme est étourdie...
Seigneur! augmentez mon ivresse...

După apă şi vin, al treilea aliment fundamental este laptele.

– De ce nu l-aţi pus înainte de vin?

– Pentru că laptele de origine animală ajută la hrănirea animalului şi nu se poate închipui un potir mistic cu lapte. Vinul e sfânt, laptele e un aliment pentru trup. Toţi idiliştii au cântat laptele, mulgerea lui, spumele. André Chénier evocă fata pastorului mulgând vacile:

Fille du vieux pasteur, qui d'une main agile
Le soir emplis de lait trente vases d'argile.

André Gide, mergând şi mai departe, exprimă sensibilitatea pentru smântână şi unt ca faze de condensare ale laptelui:

„Les jattes sont alignées, pleines de lait toujours plus jaune, jusqu'à ce que toute la crème en soit montée..."

Există un aliment lichid mai dens, obţinut tot pe cale naturală şi care e poetic de asemeni în tradiţia arcadică.

– Nu poate să fie decât mierea.

– Într-adevăr. Deci, precum vezi, o condiție pusă de poezie este ca hrana să fie elementară și de aspect simplu: apa translucidă, vinul opalin ori roșu ca sângele, laptele alb, mierea chihlibarie. După aceste fluide vin îndată fructele, însă nu intră toate în universul poeziei. Le trebuie o vechime lirică și o semnificație. Toate laolaltă deșteaptă sentimentul uberității solului. Astfel Corydon oferă lui Alexis în egloga II virgiliană gutui cu puf, castane, nuci, prune ceroase și mere:

> Ipse ego cana legam tenera lanugine mala
> Castaneasque nuces, mea quas Amaryllis amabat:
> Addam cerea pruna; honos erit huic quoque pomo.

– Eu gândesc că mărul de care se vorbește în Biblie e cel mai poetic.

– Nu tocmai. Tentația cu mărul e o anecdotă indiferentă pentru lirică, aspectul exterior al acestui fruct e mai degrabă plastic, nu se hrănește nimeni cu mere în loc de lapte. Mărul nu e hrana esențială. Însă carnea lui, prin structura ei, sugerează minții ideea unui încarnat fiziologic suav. Nici prunele, nici cireșele (cântate de Alphonse Daudet) nu se pot raporta la univers. Strugurele însă, prin asocierea cu vinul, prin rădăcinile și lujerii săi, prin boabele translucide așezate planetar, a ajuns să fie un simbol al vieții. Fructul către care se îndreaptă tot mai mult consensul tuturor poeților este rodia. Explicația stă în faptul de a reprezenta un univers perfect, un sistem de chipuri rotunde și o geodă, fiind totdeodată un pseudomineral, un vegetal și o operă de arhitectură, mărturisind ordinea geometrică. Și Paul Valéry și André Gide fac aluzie la arhitectură, cel dintâi numind-o „secretă", cel de al doilea remarcând forma ei pentagonală. Dar André Gide, deși mai puțin savant în tehnică, scoate în evidență și sangvinolența rodiei, introducând dar o insinuație de animalitate exactă:

Trésor gardé, cloison de ruches,
Abondance de la saveur,
Architecture pentagonale.
L'écorce se fend; les grains tombent,
Grains de sang dans des coupes d'azur;
Et d'autres gouttes d'or, dans des plats de bronze émaillé.

– Dar alimentele pregătite nu intră în poezie?

– Numai pâinea, ca simplu simbol pentru hrana datorată muncitorului. În poezia epică pot însă intra marile vite sfârâind pe jăratic. Celelalte alimente (peşti, homari, fazani) sunt de domeniul picturii.

– Dar „la madeleine" a lui Proust?

– Cu asta intrăm în analiza psihologică, iar eu ţi-am vorbit de convenţiile alimentare ale poeziei.

X. MAŞINILE

– Pentru ce poeţii n-au prea cântat maşinile, domnule profesor?

– Asta e o întrebare importantă pe care trebuie să ne-o punem. Zgomotul motoarelor Diesel, revoluţia rotativelor nu pare să intereseze în mod deosebit pe poet. Şi cu toate astea, un motor e un monstru, o himeră, şi ar trebui să îmbogăţească lumea speţelor fantastice. Răspunsul la întrebare îl găsim chiar în noţiunea de himeră. Ce este himera?

– Un animal ireal.

– Aşadar animal. Prin urmare, motorul prezintă interes animistic, sugerând o formă nouă de viaţă. Când ilustrul Vaucanson a început să fabrice automatele sale, entuziasmul contemporanilor sau apoi al romanticilor, în special gotici, a fost foarte mare. Vaucanson încerca să creeze un Homunculus

pe cale mecanică. Ideea unui om fabricat pasionează şi revine cu stăruinţă în literatură. Lucrul se explică, după mine, în trei chipuri: omul are năzuinţe demiurgice, şi imitând totul, doreşte mai cu seamă să imite forma cea mai înaltă a creaţiei, omul viu; fabricând automatul, omul rămâne surprins, oricât ar cunoaşte secretul mecanic, de autonomia aparatului, având impresia că automatele pot întreprinde cu deliberaţie acte împotriva sa; în fine, omul are o stânjenire faţă de rigiditatea, putem zice hieratismul automatelor, care, conţinând mai puţină viaţă, inspiră mai mult mister. Ieşite din raţiune, într-un cuvânt, automatele izbesc fantazia prin iraţionalitatea lor. Deci tocmai rămânerea indecisă între moarte şi viaţă constituie valoarea automatelor şi în asta stă interesul copiilor pentru păpuşi. Un om devine cu atât mai frapant pentru imaginaţie cu cât este mai mecanizat, şi una din atracţiile baletului este automatizarea mişcărilor.

– Automatele fac gesturi aproape geometrice, lipsite de inedit, aşadar înţeleg că o geometrizare a vieţii e poetică.

– Se poate spune şi asta. În fond există o faună mecanică. Astfel automobilul e un animal cu patru picioare, cu doi ochi luminoşi, sforăind în chip specific şi emiţând un ţipăt caracteristic.

– Atunci, domnule profesor, de ce nu se înlocuieşte în poezie cavalcada cu goana într-o maşină?

– Despre înlocuirea calului nu poate fi vorba. Dar se poate admite introducerea automobilului ca un animal în plus. E chestiunea de a trece atât timp încât distanţa de la mitologia centaurului până la motorul cu explozii să se micşoreze şi amândouă elementele să devină contemporane în fabulos. În basmul francez prinţesa trece într-o caretă aurită, care în secolul al XVII-lea era un vehicul modern. Dacă Napoleon Bonaparte ar fi trăit azi, evident că ar fi folosit în locul calului o enormă limuzină. Aceasta ar fi

intrat peste o sută de ani în legenda napoleoniană. Aparatele au nevoie de oarecare vechime şi într-adevăr, cine explorează un muzeu mecanic rămâne înduioşat de poezia maşinilor demodate. Un vapor cu roţi deşteaptă în minte azi epoca crinolinelor şi a pistoalelor cu cocoş. Însă indiferent de arheologie, sunt maşini (vehicule îndeosebi) care au început să intre şi vor deveni familiare în poezie. De pildă trenul.

– Ştiţi ce zicea Eminescu:

Şi cum vin cu drum de fier
Toate cântecele pier.

– Carducci era de altă părere de vreme ce a cântat frumuseţea monstruoasă a locomotivei:

Un bello e orribile
Mostro si sferra,
Corre gli oceani,
Corre la terra.

Trenul trezeşte o senzaţie deosebită prin marele traiect pe care îl străbate. Un arab sosit la Paris pe cămilă, ori un indian pe elefant aduc perspectiva altor continente. Rapidul sugerează aerul cosmopolit (Valéry Larbaud):

Prêtez-moi, o Orient-Express, Sud-Brenner-Bahn, prêtez-moi
Vos miraculeuses voix de chanterelles;
Prêtez-moi la respiration légère et facile
Des locomotives hautes et minces, aux mouvements
Si aisés, des locomotives des rapides.

– Dar avionul?

– Avionul? Ce motiv ar fi ca această pasăre uriaşă şi superbă să nu intre în poezie alături de condori şi de albatroşi? Poezia modernă n-a îndrăznit să facă azi uz suficient de avion, cu toată încercarea lui Marinetti:

Horreur de ma chambre à six cloisons comme une bière!
Horreur de la terre! Terre gluau sinistre

À mes pattes d'oiseau!... Besoin de m'évader!
Ivresse de monter!... Mon monoplan! Mon monoplan!

Însă poetul viitorului își va modifica simbolurile. Un cer plin de avioane albe huruind va înlocui convenția păsărilor migratoare ce se întorc, o negură de avioane negre va lua locul corbilor.

– Foarte bine, ați vorbit de locomotivă și de avion, nu veți spune totuși că tramvaiul e poetic.

– Dar nici nu-ți voi afirma contrariul. Dacă un Beato Angelico ar trăi azi, el și-ar transporta prin cetate îngerii în tramvai și imaginea ni s-ar părea foarte posibilă. Guillaume Apollinaire începuse a-și da seamă de miraculosul mașinist al tramvaielor cu scântei în spinare:

Les tramways feux verts sur l'échine
Musiquent au long des portées
De rails leur folie de machines.

Fiindcă a venit vorba de vehicule, merg și mai departe și te întreb: ce zici de bicicletă?

– Zic cu hotărâre că n-are de-a face cu poezia.

– Iar eu îți spun că Pascoli a cântat-o:

La piccola lampada brilla
per mezzo all'oscura città
più lenta la piccola squilla
dà un palpito, e va
dlin... dlin.

– Iar în antologia poeților de la *Nouvelle Revue Française* întâlnim versuri cicliste de Louis Codet:

Un matin de printemps j'étais à bicyclette.

– Și de ce nu? În Olanda toată lumea patinează iarna și merge pe bicicletă vara, călugărițele inclusiv. Un Breughel

modern n-ar găsi nimic surprinzător să zugrăvească o procesiune mistică de maici velocipediste.

În fond, poezia vehiculelor provine în mare parte din nostalgie. Diligența, care e mai mult un aparat decât o mașină, prin faptul că trece printre câmpuri, prin sate și orașe, are un caracter idilic. Lenau ne-a dat în *Das Posthorn* o foarte poetică transcripție a emoției pe care cornul diligenței o stârnește seara pe ulițele satului:

Ferne, leise hör' ich dort
Eines Posthorns Klänge,
Plötzlich wird mir um das Herz
Nun noch eins so enge.

În mediu acvatic îi corespunde corabia. Evident, aceasta aparține unei faune specifice, în spațiul goelanzilor și delfinilor. De la Catul până la Baudelaire, poeții au cântat toate varietățile de corabie (galera, caravela, fregata, bricul, goeletta). Corăbiile cu vâsle numeroase se confundă cu peștii, acelea cu pânze intră în lumea păsărilor maritime. Baudelaire compară o femeie indolentă și grațioasă în crinolină cu o corabie:

Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large,
Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large,
Chargé de toile, et va roulant
Suivant un rythme doux, et paresseux, et lent.

– În cazul acesta, vaporul cu motor, mașina va să zică, e mult mai puțin poetică.

– Nu mi se pare deloc. Transatlanticul sever cu coșuri drepte care străbate oceanul, unind continentele, vorbește despre migrații, despre viața cosmopolită. E un cetaceu care are pe fund o pulsație exactă de pistoane.

– Ați vorbit de aparate și mașini care au aspect mai mult sau mai puțin animal. Dar orologiul, de pildă, pe care îl cred foarte poetic, nu mi se pare a intra în categoria aceasta.

– Un ceasornic, o pendulă, un ariston afectează imaginaţia noastră mai ales prin simetria perfectă de ordin dinamic ori acustic. Aşa precum candelabrul aminteşte sistemul planetar în ordinea vizuală, un orologiu cu învârtiri exacte şi scripete savante rezumă în mic mecanica cerului. Aristonul e o muzică a sferelor închisă în cutie. Când e vorba de astfel de maşinării cereşti, precizia şi lipsa spontaneităţii umane sunt esenţiale. Dante compară sufletele paradisiace din soare, învârtindu-se în cerc, cu un orologiu, „tin tin sonando". Nu-şi închipuie un singur moment că vreunul din suflete iese în zbor independent din rotaţie, stricând mecanica. Surpriza la o pendulă ar fi tocmai să se animalizeze, horcăind încet şi gâfâind iute, căpătând pulsaţii autonome. Rollinat, în *La Bibliothèque*, a intuit oroarea unei pendule funcţionând peste formula mecanicei sale şi bătând de 13 ori pentru ora 1 din noapte:

> Quand ma raison trembla brusquement interdite:
> La pendule venait en sonner treize coups
> Dans le silence affreux de la chambre maudite.

– Am totuşi o nedumerire. Nu cumva tictacul ceasornicului seamănă cu bătăile inimii şi, prin urmare, ceasul e un animal?

– Nici vorbă că seamănă, însă nu ceasul e un animal, ci inima e în anatomia noastră partea mecanică amintind exactităţile planetare. Cu circulaţia sângelui, omul intră în sfera automatelor.

XI. MOBILELE

– Mi se pare, domnule profesor, că poeţii cântă prea mult natura şi prea puţin interiorul casei. Pentru mine mobilele odăii sunt tot atât de poetice ca şi teiul ori salcia.

– Nu zic altfel. Voi observa totuşi că nu înţeleg de ce spui că poeţii cântă „prea mult" natura, ca şi când un poet e îndatorat a cânta natura cu anume măsură.

– Dar bine, domnule profesor, există oare poet care să nu fi ridicat imnuri pădurilor, apelor, munţilor?

– Vreau să ştiu ce înţelegi prin natură şi prin interior.

– Natura este natura, o operă străină de voinţa noastră, în mijlocul căreia ne trezim, în fine, ceva opus ideii de civilizaţie. Interiorul e micul nostru cerc de obiecte fabricate, vorbind mai intim despre noi.

– Faci o eroare. Există oare o natură naturală de care să ne simţim complet străini? Du-te pe câmp. Lanurile fac nişte pete geometrice, imposibile în stare de natură, căci grâul nu creşte masiv dacă nu e cultivat şi ferit. Prin efectul arăturii şi al diviziunii proprietăţii, straturile întocmesc un desen care în Ardeal pare o adevărată ţesătură. Pădurile nu cresc nici ele în voia lor, au margini, cărări şi anume unitate de esenţă, provocată. De asemeni drumurile, şoselele, canalele, căile ferate, casele, curţile, livezile, culturile sistematice dau regularitate solului, încât, privite de sus din avion, ele par şi sunt efect al artificiului. În Occident oraşele se întind departe către sate, care sunt adevărate orăşele, iar şoselele sunt aşa de fortificate cu case că par prelungiri ale cetăţii. În ţări ca Belgia şi Olanda, structura citadină e generalizată şi toată ţara e un vast oraş. Scoate toate monumentele, drumurile, apeductele, grădinile din Italia şi vezi ce mai rămâne. Dar poţi oare să le scoţi? În gestul de a le anula noi stricăm o ordine şi o înlocuim cu alta artificial „sălbatică". Aşa au apărut „grădinile engleze", ca un protest la „grădinile italiene şi franceze". În acest sens, într-adevăr, poeţii cântă frecvent peisajul sălbatic. Sub raport corporal, vezi foarte bine că noi ne înveşmântăm, recurgem la artificializare. Chiar şi în nuditate ne dăm un stil, nu numai prin îngrijirea

părului, a unghiilor, însă prin gest, prin mers, prin salut. Omul gol, de tip antic, e mai puțin natural decât omul îmbrăcat. S-ar spune că modelele noastre sunt statuile. Într-un cuvânt, natura omului e artificiul. Chiar când nu corectăm natura indiferentă, suntem atenți la ceea ce pare fabricat și fără îndoială soarele și luna ne plac fiindcă sunt geometrice și fac impresia a fi fost fabricate de un om primordial. Ideea dumitale de interior prin raport la natură e combătută și de filozofi și de esteticieni. În spiritul lui Hegel, eu nu recunosc, de pildă, decât interior, un interior interior și un interior exterior, adică unul până la ușă sau poartă și altul spre orizont. Limita totuși e greu de stabilit. De vreme ce nimic nu are rost în poezie dacă nu e expresia biografiei mele, tot ce intră în poem e „interior".

– Am înțeles punctul d-voastră de vedere și, evident, îl recunosc valabil. Era însă vorba de mobile și socotesc că ceea ce depășește pereții camerei mele nu mai este „intim".

– Ai și n-ai dreptate. E chestiune de conștiință. Sunt țări în care indivizii trăiesc prea puțin în casă și mai mult în oraș, ca grecii antici. Aceștia, îndată ce intrau pe porțile cetății, se simțeau acasă. Pentru venețian piața San Marco e un salon (expresia e a lui Napoleon), francezul se simte bine lângă coloana Vendôme. Într-un cuvânt, casa e un element parțial dintr-un apartament mai vast. În fine, să nu lungim lucrurile. Am convenit că și mobilele, pe lângă copaci, coloane, piramide (fiindcă am înlăturat noțiunea de natură pură), sunt poetice și lucrul e firesc, de vreme ce mobilele stau în apropierea noastră, martore la evenimentele vieții. Mă îndoiesc că poezia mobilelor vine din calitatea lor de documente sufletești. La Eminescu, precum știi, lipsește mobilierul constituit arheologic. Cu o masă albă de brad nu se organizează un interior. Și cu toate acestea ce atmosferă:

Cu perdelele lăsate
Şed la masa mea de brad,
Focul pâlpâie în sobă,
Iară eu pe gânduri cad.

– Cum vă explicaţi fenomenul?

– Foarte simplu. Masa e patrupedă, aparţine deci faunei domiciliului. Sunt câteva divinităţi tutelare ale casei care au căpătat demult în subconştientul nostru calitate animală. Scaunul reprezintă un cal simplificat. Sub forma de fotoliu, stând în salon, locul muzeal al casei, se bucură de o mare favoare la lirici. De pildă, Rodenbach:

Fauteuils démodés, vieux amis,
Où l'on nous couchait endormis,
Fauteuils démodés, vieux amis,
Avec leurs étoffes fannées.

Meubles familiarisés
Par une immuable attitude
Mettant des charmes d'habitude
Dans les salons tranquillisés.

– Ceea ce spuneţi e foarte curios.

– Da, cu toate astea animismul acesta e aşa de normal încât basmul a reportat asupra mobilierului toate caracterele animale. Mobilele cad însărcinate. Astfel Basile, un povestitor napoletan, ne vorbeşte în *Lo cunto de li cunti* de efectele inimii de balaur fripte. La fumul ei se simţi grea bucătăreasa şi dădură semne de graviditate „tutte li mobele de la casa". După câteva zile de sarcină, patul născu un pătucel, dulapul un scrinişor, scaunele făcură scăunaşe, masa fătă o mesuţă şi oala o ulcică.

– Dar care sunt mobilele cele mai semnificative?

– Cele elementare, constituind, ca să zic aşa, punctele cardinale ale vieţii diurne. Astfel, în primul rând uşa, simbol

al graniţei între viaţa intimă şi restul lumii, registrul existenţei. Pe ea intră Melancolia, căreia Charles d'Orléans îi trânteşte uşa în obraz:

Fermez-lui l'huis au visage,
Mon coeur, à Mélancolie,
Gardez qu'elle n'entre mie,
Pour gâter notre ménage.

Uneori ajunge numai clanţa, limbă vie, care înregistrează intrările şi ieşirile:

Câteodată, prea arare,
A târziu când arde lampa,
Inima din loc îmi sare
Când aud că sună cleampa...

Găsim ceva asemănător şi la Schiller:

Hör' ich das Pförtchen nicht gehen'
Hat nicht der Riegel geklirrt?
Nein, es war des Windes Wehen
Der durch diese Pappeln schwirrt.

– Permiteţi-mi să citez ceva asemănător din Francis Jammes:

Quand donc viendra le jour où, poussant le loquet
de la porte d'entrée qui rêve sous le cèdre,
sa main fera faillir sur les dalles usées
tout ce que sa présence amène de lumière?

– O mobilă capitală este oglinda. Fiind un cristal major şi un lac îngheţat, combină efecte geometrice de lumină cu sentimentul lui Narcis. În acelaşi timp e o mobilă a interiorului feminin, un implacabil registru de stare civilă, trist pentru bătrână, profetic pentru tânără. Mallarmé:

O Miroir!
Eau froide par l'ennui dans ton cadre gêlée
Que de fois et pendant les heures désolée

Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont
Comme des feuilles sous la glace au trou profond.

Să nu uit de asemeni scrinul, care este arhiva familiei, conţinând rochia de nuntă, veşmântul de moarte, hainele copiilor care au rămas prea mici etc.

– În general am înţeles că sunt mai poetice câteva obiecte simple, nobile: masă, fotoliu, oglindă, clanţă.

– Nu te pripi. În privinţa asta nu-ţi pot garanta nimic, căci poeţii sunt foarte paradoxali. Printre aspectele domestice ei aleg adesea pe cele mai umile. Bucătăria, poate prin faptul de a fi locul vetrei, centrul familiei, se bucură de o atenţie nebănuită, şi Francis Jammes, din care mi-ai citat, îşi închipuie că morţii lui se vor ridica la ceruri împreună cu bucătăria şi pisica:

Le chat noir, quel est-il dans la noire cuisine?
La girofflée sanglante au perron en ruine
comment est-elle donc dans la Cité divine?

Giovanni Pascoli cântă tigaia care sfârâie pe foc într-o poezie foarte serioasă notând sfintele bucurii duminicale după întoarcerea de la biserică:

Domenica! il di che a mattina
sorride e sospira al tramonto!...
Che ha quella teglia în cucina?
che brontola brontola brontola...

E fuori un frastuono di giuoco,
per casa un sentore di spigo...
Che ha quella pentola al fuoco?
che sfrigola sfrigola sfrigola.

– Carnea care sfârâie în tigaie să fie oare poetică?

– Mai cu seamă.

– Domnule profesor, aţi vorbit mai înainte de ariston. În universul poeziei sunt şi instrumente muzicale?

– Bineînţeles!

– Dar ce semnificaţie pot avea?

– Aici e greu de răspuns exact. Un lucru este sigur: convenţia lirică îngăduie foarte puţine instrumente.

– Probabil unul este vioara.

– Printre instrumentele cu coarde. Vioara şi violina.

– E acelaşi lucru!

– Nu tocmai. Petică, de pildă, evocă vioara:

> Viorile tăcură. O, nota cea din urmă
> Ce plânge răzleţită pe strunele-nvechite.

Termenul „vioară" are o accepţie afectivă şi duce gândul la romanţele sfâşietoare cântate de lăutari. Nu simţul muzical e interesat, căci dimpotrivă, execuţia lăutarilor e în general trivială. Afectează tristeţa trivialităţii însăşi. Prin urmare, suntem în zona poeziei anostităţii şi a tragicului cotidian. Dimpotrivă, „violina" face să tresară instinctul nostru melic, promite un glas mai pur pentru vorbirea lirică.

– După câte pricep, putem să împărţim instrumentele muzicale în două: instrumentele ca mobile familiare şi vocile instrumentale.

– Nu clasifici rău. Iată, de pildă, pianul. El e o mobilă depozitând istoria sentimentală a femeii casnice, momentele ei patetice. Ca şi flaşneta, el sugerează existenţe secrete şi banale. Salvatore di Giacomo nu se sfieşte să transcrie în dialect o astfel de emoţie:

> Nu pianefforte 'e notte
> sona luntanamente,

e'a museca se sente
pe ll'aria suspira.

De pian se leagă „delirul" romantic al fecioarei, prevestit la noi pe la 1850 de Radu Ionescu, dezvoltat în urmă de Bacovia, în poezia căruia clavirista se aşează exaltată şi despletită între lumânări, în faţa instrumentului:

Un larg şi lung salon vedeam prin draperii,
Iar la clavir o brună despletită
Cânta purtând o mantie cernită
Şi trist cânta, gemând între făclii.

Se schimbă chestiunea când e vorba de orgă. Ea exprimă elanuri lirice de valoare universală, reprezentând o polifonie de care sufletul nostru are nevoie spre a se transcrie. Orga e un instrument coral, mistic, tunător haotic, având trebuinţă de bolţi mari şi fiind adesea însoţită de glasul copiilor ori al credincioşilor, cântând „Aliluia", precum zice Mörike:

Jetzt die Orgel hell erklingt,
Man freudig Halleluia singt.

Revenind la instrumentele cu coarde, nu violina deţine primatul, ci viola.

– Într-adevăr, serafimii înlăcrimaţi ai lui Mallarmé cântă din astfel de instrumente:

Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes,
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.

– Iconografia mistică ne arată că îngerii cântă cu felurite varietăţi de luth, unele de fantezie, toate, în orice caz, ghicindu-se a emite sonuri mai grave, ca de violoncel. Ceea ce se evită e stridenţa. Pricepi de ce?

– Fiindcă stridența, cum spuneați altă dată, e prea feminină și pecaminoasă, și aci sunt necesare instrumentele asexuale, profunde fără a răscoli patimile.

– Începi să prinzi limbajul. Flautul, printre instrumentele de suflat, are acest caracter pur. Dar fiindcă am ajuns aici, spune-mi cu ce cântă îngerii teribili, arhanghelii?

– E simplu. Cu trâmbița, cu *tuba*. Cei șapte îngeri din *Apocalips*, după desfacerea pecetei a șaptea, încep a trâmbița:

„Et vidi septem illos angelos qui adstant in conspectu Dei, quibus datae sunt septem tubae...

Primus igitur angelus clanxit, et facta est grando et ignis, mista sanguine..."

– Victor Hugo are de asemeni o viziune grandioasă a trâmbiței justițiare:

Je vis dans la nuée un clairon monstrueux.

Divina *tuba* are, ca și vioara și orga, o rudă degenerată, trâmbița de cazarmă, care însă, asemeni caterincei, sună adesea în poezia simbolistă.

– Sugerând monotonia vieții de garnizoană, dezrădăcinarea fiilor de țărani, provincia etc.

– Printre instrumentele cu ecou afectiv, variabile după loc și timp, sunt cornul vânătoresc, evocând toamna, le cor de chasse:

Les cors, les cors, les cors... mélancoliques!...

buhaiul capiilor, cimpoiul pascal cântat de G. Pascoli:

Udii tra il sonno le ciaramelle
ho udito un suono di ninne nanne...

și în fine oricare altul putând vorbi sentimentului. Însă în toate aceste cazuri ele sunt simple mobile sonore. Totuși știu

un emiţător de unde modulate, care posedă o valoare lirică excepţională: clopotul.

– Este drept că a fost foarte cântat de la Schiller încoace.

– Adu-ţi aminte de Edgar Poe:

Oh, the bells, bells, bells,
What a tale their terror tells
Of despair!

E un adevărat delir. Într-adevăr, clopotele, prin sonoritatea lor prelungă, stârnesc panică. Marile clopote mişcă aerul în unde şi neliniştesc nu numai timpanul prin neobişnuita presiune asupra urechii, ci dau funcţie acustică epidermei în general. Aerul e ca o apă de mare. Când apa e liniştită, avem impresia a o domina. Dacă însă se agită, ea ne dislocă, devenind terifiantă. Clopotul produce un vânt, geometric modulat, răscolind adâncul nostru liric. Goethe, în *Die wandelnde Glocke,* narează cazul unui copil ameninţat de mamă-sa că va fi urmărit de clopote şi prins dacă nu merge la biserică. Şi copilul crede aceasta, date fiind tăcerile şi schimbările de intensitate ale undelor.

– Dacă e vorba de clopote nebune, atunci vă amintesc pe acelea din *Notre Dame de Paris* de V. Hugo.

– Nu clopotele sunt nebune, ci clopotarul. Trăind într-un regim acustic violent, clopotarul nu mai poate suferi liniştea, care îi irită haotic timpanele, el intră în delir, caută să se mişte şi muşchiular după regimul undelor. D'Annunzio a analizat în *Campane* efectul delirant pe care rezonanţa clopotelor o are asupra clopotarului. Totdeodată a dezvoltat impresia de propagare aeriană a sunetelor şi de convertire a lor într-o fulguraţie de ecouri.

– Dacă e vorba de fulguraţie şi de teroare, pot să citez versurile lui Al. A. Philippide care vorbesc chiar de o posibilă grindină de clopote:

Îndată clopotele au să zboare
În cavalcadă către soare,
Şi-au să se-ntoarcă liniştit, la trap,
Să ne cadă pe cap,
Să ne cadă pe cap!

– Este, în fond, ideea din Goethe. Interesantă e o poezie a lui Mallarmé, construită pe observarea că urechile clopotarului de jos nu recepţionează decât indistinct sonul clopotului pe care îl mişcă şi care e perceptibil pentru timpanele îndepărtate. Clopotarul ia parte la mişcarea undelor numai muşchiular. Din acest caz de fizică acustică, poetul a scos un simbol: idealul, inaccesibil acelui care îl propagă:

Le sonneur effleuré par l'oiseau qu'il éclaire,
Chevauchant tristement en geignant du latin
Sur la pierre qui tend la corde séculaire,
N'entend descendre à lui qu'un tintement lointain.

– Într-un cuvânt, care sunt, domnule profesor, instrumentele muzicale de cea mai înaltă valoare lirică?

– Mi-e teamă că în ultima analiză trâmbiţa şi clopotul. Cel mult admit şi un luth uriaş. Trâmbiţa e vestirea schimbării regimului acustic al universului, clopotul e revoluţia sonoră, viola recompoziţia aerului într-o ondulaţie inteligibilă.

XIII. TRUCURI POETICE

– Când vorbeaţi de mobile, domnule profesor, mă gândeam la *Rondelul lucrurilor* de Al. Macedonski:

Oh! lucrurile cum vorbesc,
Şi-n pace nu vor să te lase:

Bronz, catifea, lemn sau mătase,
Prin grai aproape omenesc.

Îmi pare că exprimă un sentiment încercat de mine, dar care nu se explică prin cât ați spus până acum. Înțeleg poezia apei, dar mătasea, ce spune ea?

– În sine ea nu spune nimic, decât din punct de vedere estetic. În universul poeziei lucrurile capătă semnificația cea mai puternică dacă se impregnează de ființa noastră. Magnetismul care interesase așa de mult pe romantici e o noțiune ce-și poate găsi aci o aplicare. Lucrurile se polarizează în jurul nostru, se constituie în interior și devin atât de personale încât vorbesc despre noi în absența noastră. Ele se fac coerente și nimic nu se poate deplasa fără a provoca goluri. Sfărâmarea unității produce consternare și durere. Un proiectil sparge un iatac, smulge tavanul și o parte din pereți, pendulul continuă însă a bate, fotoliul șade lângă sobă, totul e așa de viu, că nu-ndrăznești a desființa fragmentul. O zi de ședere, într-o cameră de hotel, și camera s-a familiarizat cu noi, s-a orientat spre ființa noastră morală. Despărțirea devine penibilă. Ei bine, un adevărat truc liric este de a face inventare de interior, autobiografii prin materii. Macedonski învățase acest meșteșug, cu toate că în fond era foarte indiferent la tot ce depășea conturul său fiziologic.

– Eu cred că există un sentiment al lucrurilor.

– Nu ne ocupăm aici de sentimente, deși, fără îndoială, rezultanta unghiului de vedere e o emoție. E vorba de o poziție fizică față de elemente, din care decurg apoi stări complexe. *Le vase brisé* de Sully Prudhomme intră în procedeul acesta. Cu un gest poetul remarcă apartenența obiectului la un interior. Vasul e spart cu o lovitură de evantai :

Le vase où meurt cette verveine,
D'un coup d'éventail fut fêlé;

Le coup dut effleurer à peine,
Aucun bruit ne l'a révélé.

În jurul vasului, imaginația noastră evocă pe om.

– În același caz este atunci lampa lui André Chénier:

Souffle sur ton amour, ami, si tu me crois,
Ainsi que, pour m'éteindre, elle a soufflé sur moi.

– Evident. Nu animism este aci, lucrurile neavând existență independentă, ci un proces de cristalizare externă după numărul nostru interior.

Alt truc liric este a remarca desuetudinea obiectelor.

– Dar nu pricep totuși de ce numiți asemenea procedeu un truc?

– Pentru că, printr-o simplă mișcare deliberată, un lucru trece din universul prozei în acela al poeziei. E o procedare oarecum facilă, cu toate acestea fundamentală. A descoperi într-o odaie un gramofon cu pâlnie și fotografii de la 1900, puse pe un schelet de sârmă, iată un prilej de humor liric. Cocteau a uzat abundent de el. „Berlina" lui Pillat din *Aci sosi pe vremuri* e un astfel de obiect desuet.

– Însă a evoca trecutul, decrepitul, mi se pare o metodă romantică.

– Nici n-am spus altfel. Romantismul, ca stil, e trucul descoperirii aspectului mișcător al existenței. Este și un truc clasic, acela de a remarca stereotipia vieții. De la antici până azi, nici un poet n-a putut ocoli cântarea anotimpurilor. Orice sforțare de a eluda calendarul e neserioasă, și salvarea poetului se face numai prin acceptarea adâncă a fatalității. Anotimpurile sunt reale ca și ideile platonice, poetice prin chiar convenționalitatea lor, și tocmai în naiva sistematizare tetralogică a anului stă poezia. Tema unui Thomson poate fi reluată oricând cu succes. Fără nici o frică de retorică. Mallarmé acceptă diviziunile calendaristice, încercând doar

personificări corijate, în sensul că nu toamna e melancolică, ci primăvara, față de o iarnă logică:

Le printemps maladif a chassé tristement
L'hiver, saison de l'art serein, l'hiver lucide.

– A te supune la mișcarea siderală înseamnă a conferi fenomenelor un aer sacramental.

– Cum vrei. Ieșirea cu plugul, secerișul, culegerea viilor, vegetarea la vatră, iată patru tablouri banale și tocmai pentru aceea inevitabil poetice. Ceea ce mi se pare curios este consacrarea în anume spații a unor gesturi lipsite de valoare calendaristică aiurea. Astfel în poezia occidentală m-a izbit frecvența imaginii spălării rufelor. O găsim la Heine:

Die Mägde bleichen Wäsche,
Und springen im Gras herum...

la Alfred de Musset:

C'est une belle perspective,
De grand matin,
Que des gens qui font la lessive
Dans le lointain...

la V. Hugo:

Laveuses qui, dès l'heure où l'orient se dore,
Chantez, battant du linge aux fontaines d'Andorre...

la Théodore de Banville:

Bassin où les laveuses
Chantaient, insoucieuses,
En battant sur leur banc
Le linge blanc!

În fine, chiar și André Gide vorbește undeva de zgomotul „des battoirs des laveuses".

– Dacă aci se poate vorbi de truc, el constă, la urma urmei, în a introduce un gest aparent trivial într-o operație sacerdotală, a solemniza faptul. Mi se pare că, printre gesturile de panou simbolic, avem și noi spălatul.

– Nu-mi aduc aminte.

– *Colo-n vale la fântână*
Două fete spală lână.

– Într-adevăr.

– Alte trucuri curente sunt diminuarea și mărirea, fie vizuală, fie acustică. V. Hugo are obiceiul de a cultiva „colosalul", „enormul", „gigantul":

> La salle est gigantesque; elle n'a qu'une porte;
> Le mur fuit dans la brume et semble illimité.

Lorenzo Mascheroni, înaintea lui, punea o omidă la microscop și vedea coama ei de păr ca o pădure deasă de stejari și pini. Heine mărește colosal dimensiunile florilor:

> Rosen, wild wie rote Flammen,
> Sprühn aus dem Gewühl hervor;
> Lilien, wie krystallne Pfeiler,
> Schiessen himmelhoch empor.

Se poate mări și intensitatea sonurilor, și cine aude țârâitul greierilor, hârjâitul frunzelor, creșterea ierbii ori muzica astrelor separă anume fenomene acustice spre a le propune conștiinței. Metoda se rezumă la a analiza miracolul lumii prin stricarea proporțiilor. Abatele Zanella, în secolul trecut, a cântat microscopul cu peisajele sale:

> În fața (lentilelor) firul de păr
> Devine uriaș ca un pin; iar picătura de apă
> Apare limpede în fund și cristalină
> Ca o mare cu o mie de vietăți.

În cazul viziunii microscopice, urieșenia e o chestiune de relație. Sala gigantică evocată de V. Hugo e mai mare decât

orice sală posibilă la orizontul nostru, firul de păr nu devine pin decât fiindcă noi, ca în cutare basm de Goethe, ne-am coborât la dimensiunile firului. A-ţi imagina proporţia furnicii înseamnă a vedea în firele de iarbă o junglă înfricoşătoare.

– Dar trucul micşorării în ce constă?

– Mai ales în a te îndepărta de orizontul normal, a privi lucrurile à vol d'oiseau, de pe vârfuri de munte. Petrarca a făcut aceasta şi după el atâţia poeţi, printre care Eminescu şi Macedonski.

XIV. CONCLUZIE

– Domnule profesor, sunt totuşi nedumerit. Poetul cântă focul, apa, melcul, crinul, laptele, scaunul etc. Nu vi se pare prea mic inventarul poeziei? Dar jubilaţia, melancolia, nostalgia şi celelalte multiple sentimente ale poeţilor unde rămân?

– Eu nu ţi-am vorbit de tematica poeziei, ci de universul ei. [Lucrurile în poezie putem să ne hazardăm a le cataloga. Ce e poezia însăşi, e o problemă care depăşeşte mijloacele noastre.]

CLASICISM, ROMANTISM, BAROC

I

În Dominion Museum din Ottawa se află un stâlp totemic pe care sunt sculptați, suprapuși, doi indivizi monstruoși, cu aspect de foetus. O sculptură melaneziană din insulele Salomon (Trocadero, Paris) înfățișează o figură prelungă ca un cap de pipă, cu ochi holbați, gură cu dinți scrâșniți de rozător, pumni strânși lângă bărbie.[1] Arta asiată în general cultivă monstrul și animalul. Zeița sumeriană Ninkhursag, simbolizând maternitatea, avea chip de vacă.[2] Regele Sargon de pe relieful de la Korsabad (Luvru, Paris) are picioare cu arșici ca de leu, mâini leonine, plete, barbă frizate zoologic. Horus, creatură a Isidei și a lui Osiris, are corp uman, față de șoim. Sfinxul e o enigmatică figură umană cu piept de leu. Buddha dintr-un templu din Java Centrală prezintă o figură hieratică, zâmbitoare, voluptuoasă, morbidă, însă cu ceva de reptilă la piele. În templul din Elefanta se vede un cap tripartit, un monstru catifelat cu buze groase. De altfel interiorul unui templu budist e izbitor prin acele nenumărate

[1] I. F. Ráfols, *Historia del Arte*. Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1939.

[2] V. și G. Furlani, *La religione babilonese-assira*, II, p. 21. Bologna, N. Zanichelli, 1929.

divinităţi, ipostaze ale lui Buddha cu aspect teratologic şi ameninţător (deşi totul se reduce la expresia unor atribute şi atitudini), zei cu patru picioare, cu patru, şase, opt, douăsprezece mâini, cu patru până la unsprezece capete, roşii, verzi, albaştri, galbeni. Nãraka, zeiţele terifice infernale, au toate trup omenesc şi cap de fiară: de tigru, şacal, vultur, corb, cal, mistreţ, şarpe, urs, scorpion, pupăză, cerb, bou, capră, elefant. Divinitatea care patronează aceste spăimâi, Mahãsriheruka, posedă trei feţe, şase mâini şi patru picioare, adevărat crab policrom, negru, alb, roşu.[1] În templul lui Vişnu din Srirangam se vede un şir de pilaştri-cariatide cu cai ridicaţi în două picioare, sub care e o mare pululaţie de corpuri umane şi ornamente pe dedesubt.

În arhitectură, templul extrem-oriental aminteşte prea de aproape geologia şi mineralogia. Monumentul complex din Borenbudur (Java Centrală) e o adevărată geodă, un grup uriaş de cvarţuri mărite. Templele hinduse în genere par piscuri calcaroase sau cloruroase sculptate de un lichid corosiv. E greu să deosebeşti templul de munte şi muntele de templu. Suprafaţa lui are complicaţia corpurilor cristalizabile şi un desen inextricabil ce pare mai mult un produs exotic al naturii. Când aspectul e mai simplu, consternează dimensiunile. Piramidele nu impresionează, euritmic, ca figuri geometrice, ci prin insolenţa lor misterioasă de „erupţii faraonice". Coloanele prea masive şi umbroase ale templelor, constituind fiecare în parte un edificiu fioros, evocă prea de aproape natura climelor calde. Printre ele înaintezi ca într-o pădure de conifere tropicale. Mireasma şi temperatura pe care le întreţin covârşesc sentimentul geometriei. Chiar mai spre noi, interiorul Moscheii din Córdoba pare a fi o pădure de

[1] Giuseppe Tucci, *Indo-Tibetica*, I-III. Roma, Reale Accademia d'Italia, 1932, 1933, 1935.

palmieri. Coloanele şi arcurile foarte ridicate prin trunchiuri piramidale şi pilastrice, striate în maniera sieneză, fac un violent joc de umbră şi lumină şi dau impresia clătinării la vânt. El patio de los Leones în Alhambra de Granada e o oază artificială între palmieri, cu tavan în stalactite, urmărind în mod evident refrigerenţa.

Arta de tip asiat desconsideră, prin urmare, cu totul pe om, făcându-l un element neglijabil în faţa cristalelor şi a animalităţii monstruoase, strivindu-l sub formele iraţionale mineralogice, botanice şi zoologice. Un rac gigantic, un elefant spun mai mult omului primitiv şi asiatului decât chipul uman, şi plodul cu înfăţişare batraciană dă o intuiţie mai nimerită a înrudirii formelor din cele trei regnuri. De aceea anatomia din sculptura primitivilor are aşa de des caracter foetal. Gândirea budistă concordă cu această viziune a insignifianţei omului într-o lume obscură, fără logică. Putem spune că în acest asiatism plastic stă embrionul brutal al romantismului.

Într-o formă moderată, desconsiderarea asiată a omului se revede în arta romanică şi gotică. Trecând cu vederea monstruozitatea şi disproporţia figurilor umane, datorite şi insuficienţei tehnice, este vădit că individul e tratat ca un simplu element decorativ, fără nici o valoare în sine. Timpanele portalelor de catedrală înfăţişează scene de infern, în care generaţia e totul şi personalitatea nimic. Omul e înghesuit într-o serie de damnaţi, amestecat cu balauri şi diavoli. Gurile se cască hidos de spaimă, nişte mâini uriaşe gâtuie un omuleţ ca un copil.[1] Chiar când chipurile se mai însenineză, rămâne obiceiul îngrămădirii narative pe un spaţiu arhitectural îngust, fiindcă artistul nu vrea să

[1] R. Hamann, *Geschichte der Kunst*. Berlin, Th. Knaur Nachf., 1935.

reprezinte oameni, ci genul uman în chinurile Gheenei. Universalul zdrobește individualul.

Arhitectura gotică se înrudește pe de altă parte cu cea hindusă prin aceea că templul se confundă prea mult cu natura. Acolo, în Asia, el evocă geologia, aci, vegetația. Domul e prea frunzos și se pierde în ceață ca un masiv de copaci.

Dacă trecem la arta mediteraneană, vedem că omul este obiectul aproape exclusiv al sculpturii, un om liniștit, ridicat la proporțiile divinității, perfect inteligibil. Animalul e înlăturat, sau, când e admis, e un animal umanizat, cu ochi logici. Aci omul strivește haosul enigmatic al formelor dezordonate, în locul cărora pune viața sa morală.[1]

Arhitectura stă exclusiv pe bazele geometriei și proporțiile unui edificiu sunt prestabilite. Uriașenia este abolită ca împiedicând estimația numerică a proporțiilor. Coloanele unui templu doric sunt computabile, acelea ale unui templu egiptean ori asiat, inumerabile, chiar când cifra lor e restrânsă. Cele patru picioare masive de elefant zguduie într-atât imaginația prin presiune, încât vedem în jur, cu închipuirea, alte o mie de picioare posibile. Numărul coloanelor templului grec nu crește cu fantazia, și cine are halucinația sporirii lor, acela a pierdut implicit, prin delir, sentimentul artei eline, care exclude informitatea onirică și apelează la calcul. Individul terorizat de stilul doric e un romantic.

În Europa, barocul italian și cel spaniol, mai ales în formula lui José de Churriguera, dau adesea sugestii asiatice. Fațada Ospiciului din Madrid de Pedro de Ribera e de un baroc luxuriant, o viermuială de forme vegetale și umane, o păcură fierbând însă în clocote simetrice. Sacristia Certosei

[1] A. de Ridder et W. Deonna, *L'Art en Grèce*. Paris, Albin Michel, 1924 (Bibl. de Synthèse hist.).

(Cartuja) din Granada de Arévalo şi Vasquez oferă prin ornamentaţia ei de aspect solzos, privită de departe, iluzia unei suprafeţe de pagodă. Barocul italian cu rotocoalele lui de nouri în piatră ceroasă, cu faţadele accidentate şi circumvoluţionate, pare a intra în sfera artelor exotice. Cu toate acestea, impresia e superficială. Roma, prin excelenţă barocă, nu e un oraş terific, cu zei policefali, ci o cetate aulică, un salon aşa de civil că sentimentul religios nu-i îndeajuns de satisfăcut. Fantasticul şi oniricul lipsesc. Explicaţia poate fi dată uşor printr-un examen elementar. Barocul stă pe o structură raţională, strict geometrică, şi nu face altceva decât să dezvolte datele prime ale clasicismului. Triunghiul frontonal e întrerupt simetric de mici arcuri, superficiile drepte ale faţadelor se curbează, cu alterări concave şi convexe. Se introduc câteva elemente din natură, însă sistematizate şi sublimate, asperităţi stâncoase, conce de scoici. Suprafeţele plane au tendinţa de a se răsuci în suluri, plafonurile de a se deschide în infinit (simulat) peste proporţiile canonice, iar din fruntea simplă sau tripartită să se ridice simetric dar somptuos şi uneori pitoresc trei veritabile ori false clopotniţe, sau o cupolă între două clopotniţe ce par mai mult etajele rămase în aer ale unei clădiri neterminate. Barocul împrumută multe idei de la gotic.[1]

Aşadar, pe de o parte, o artă care dezvoltă o natură iraţională şi monstruoasă, fără consideraţie pentru om, pe de alta, o artă a umanităţii raţionale, fără natură, iar între ele arte de meşteşugari, decorativă, gotică, barocă, făcând un compromis între noţiunile noastre de „Asia" şi „Mediterana".

De la aceste distincţii principiale, putem trece la o definire mai amănunţită a noţiunilor de clasicism, romantism

---

[1] Observaţiile lui Heinrich Wölfflin din *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Leipzig, Teubner) şi *Renaissance und Barock* oferă sprijin pentru punctul nostru de vedere.

şi baroc, ca tipuri universale, desprinse de contingenţele istorice. Fenomenal, aceste tipuri se amestecă şi, spre scandalizarea multora, al căror intelect e paralizat de formulele de manual, istorice, am putea afirma că La Bruyère bate spre romantism, că V. Hugo are fond clasic, că Renaşterea e mai mult ori mai puţin romantică, iar romantismul german e considerabil clasic. Documentele baroce sunt aci modalităţi de clasicism, aci forme embrionare de romantism[1]. Despre romantism, în confruntare cu clasicismul, s-a scris mult şi materialul e acum controlat. Sintezele cele mai informate sunt însă seci şi terestre, fiindcă autorii lor, oneşti bibliografi mai ales, nu au putinţa de a străbate ideologic materialul.[2] Definiţiile curat stilistice, în sens filozofic, suferă, dimpotrivă, de prea mult arbitrar metafizic.[3] Metoda cea bună este ca, pe baza unei experienţe artistice şi istorico-literare directe, să reexaminăm toate locurile comune şi să le dăm o dispoziţie critică de natură a satisface logica.

Nu există în realitate un fenomen artistic pur, clasic ori romantic. Racine e şi clasic şi romantic. Clasicismul elin e şi clasic, e şi romantic. Romantismul modern e şi romantic, e şi clasic, şi nu e vorba de vreun amestec material de teme, influenţe, tradiţii, căci nu ne punem pe teren istoric, ci de impurităţi structurale.

---

[1] Interesantă subliniere a „romantismului" barocului în Vincenzo Costantini, *La pittura italiana del Seicento*, I-II. Milano, Ceschina.

[2] Paul van Tieghem, *Le préromantisme. Études d'histoire littéraire européenne*, I-II. Paris, F. Alcan, 1923, 1930; Arturo Farinelli, *Il Romanticismo nel Mondo Latino*, I-III. Torino, Fratelli Bocca, 1927. Aci bibliografie bogată.

[3] Astfel: W. Worringer, *Formprobleme der Gotik* (München, R. Piper), cu punct de plecare teoretic în *Abstraktion und Einfühlung* (München. R. Piper, 1918); F. Strich, *Deutsche Klassik und Romantik* (München, 1922).

Clasicism-Romantism sunt două tipuri ideale, *inexistente* practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă.

Individul clasic este utopia unui om perfect sănătos trupeşte şi sufleteşte, „normal" (slujind drept normă altora), deci „canonic".

Individul romantic este utopia unui om complet „anormal" (înţelege excepţional), dezechilibrat şi bolnav, adică cu sensibilitatea şi intelectul exacerbate la maxim, rezumând toate aspectele spirituale de la brută la geniu. Expresiile trebuiesc luate într-un sens cu totul literar, evitându-se confuzia cu patologia medicală.

Din aceste propoziţii putem acum deduce *more geometrico* toate aspectele eroului clasic şi eroului romantic, şi vom vedea îndată că notele lor ideale sunt confirmate şi istoric.

Din punct de vedere sanitar, eroul clasic e „sănătos", cu o sănătate însă de tipul gladiator, care presupune o insuficienţă a antenelor nervoase.

Romanticul, se ştie, este maladiv, infirm, tuberculos, nebun, orb, lepros (citäm suferinţele „clasice" ale romanticului), atribuindu-i-se utopic o complexitate senzorială şi sufletească mai mare decât aceşti bolnavi o au în realitate. Bolnav încearcă a fi şi autorul romantic (Lenau, Chopin, Eminescu etc.), chip de a spune că atunci când se întâmplă a fi bolnav are sentimentul de a fi pe o culme.

Vorbind sexual, clasicul e un viril, calm, cugetat. Romanticul e feminin, impulsiv, sentimental, plângăreţ.

Trupeşte, eroul clasic e „mai mare", fără expresie clară, adâncă, de o oarecare asprime lapidară. Clasicismul a cultivat îndeosebi arta statuară, unde se evită, din motive tehnice, ridiculul dimensiunilor reale. Eroul clasic este în acelaşi timp un semizeu ori un rege cu ascendenţă divină (Achille), încât iluzia de „mai mare" este canonică, inerentă

formulei dignității umane, caracteristică clasicismului (vezi Grecia clasică, Renașterea[1]).

Eroul romantic e cocoșat, orb, șchiop etc., sau, în fine, niciodată „normal" frumos, ci de o frumusețe stranie, de o delicateță maladivă. El este adesea pitic ori uriaș (piticii lui Velásquez, „femeia gigantică" a romanticilor germani și a lui Baudelaire[2]). Făcând o corelație cu arhitectura, piticului îi corespunde în gustul romantic coloana romanică, iar uriașului coloana gigantică egipțio-asiro-babiloneană.

Sub raportul vârstei, clasicul are o unică vârstă incertă, de tânăr perfect dezvoltat (vârsta lui Achille). Romanticul e foarte tânăr (13-14 ani femeia) sau foarte bătrân.

Trei sunt profesiile clasicului: rege, păstor, vânător, sau, mai bine zis, una singură de rege care păstorește și vânează (războiul e implicat).

Sunt clare acum motivele de ordin speculativ pentru care istoria confirmă preferința în romantism pentru profesiile următoare: proletar, călugăr, student, militar, pușcăriaș, marinar, nobil, doctor, savant, femeie ușoară, bufon, călău, vrăjitoare etc.

De altfel, sociologic vorbind, în lumea clasică există o unică clasă socială, aceea pastoral-regală, într-un regim rațional colectivist în sens antic, platonic. În universul romantic se constată o violentă inegalitate socială.

---

[1] Enrico Woelfflin, *L'arte classica del Rinascimento*, trad. italiana di Rodolfo Paoli. Firenze, Sansoni, 1941.

[2] O. Walzel, *Deutsche Romantik*, I. Welt – und Kunstanschauung. Vierte Auflage; II. *Die Dichtung*. Fünfte Auflage. Leipzig, Teubner, 1918, 1926. Despre romantismul german în general: Ricarda Huch, *Blütezeit und Verfall der Romantik*. Leipzig, Haessel; Rudolf Haym, *Die Romantische Schule*, besorgt von O. Walzel. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung; Georg Mehlis, *Die deutsche Romantik*. München, Rössl, 1922.

Să trecem acum la temperatura sângelui. Este explicabilă relativa impasibilitate şi placiditate a clasicului, consecinţă a temperaturii sale normale. Romanticul (utopic vorbind) e totdeauna un febricitant, un agitat, un delirant, un precipitat, un sicilian. Există însă şi o falsă rigiditate, dar romantică, provenită dintr-o temperatură scăzută sau dintr-o paloare (deci anemie) subită. Este „sângele rece" britanic, dezesperanta „flegmă" septentrională[1] ori „calmul spaniol", atât de speculat de romantici, acea linişte înfiorătoare, oarbă, prevestitoare de crunte reacţiuni. Clasicul e placid, romanticul poate fi hieratic.

Complexiunea intelectuală şi sufletească a clasicului este elementară, întemeiată pe umanităţi, pe o sensibilitate maioresciană prudentă, purificată prin logică. Romanticul e un „om de Renaştere" genial, integral (într-asta Renaşterea nu e clasică şi nu reprezintă o reluare exactă a mentalităţii antice). Se poate vorbi de o „insaţiabilitate romantică", în raport cu cumpătarea clasică, horaţiană. Campoamor, printr-un erou al său, Honoriu, râvnea voinţa lui Attila, ştiinţa lui Dante, simţirea lui Mahomet, bogăţiile lui Cresus şi puterea universală a lui Carol Quintul.

Revenind cu nuanţe, clasicul e un om ca toţi oamenii (canonici, normativi, nu reali), romanticul e un *monstru* în toate: un monstru de frumuseţe sau de urâţenie, de bunătate ori de răutate, ori de toate acestea amestecate. (O călugăriţă suavă dintr-o „romance" de Ducele de Rivas are un anume rictus hidos.)

Clasicul este caracterizat sub unghiul sensibilităţii printr-o mulţumire placidă, printr-o euforie cam primitivă.

---

[1] Arturo Graf, *L'Anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*. Torino, Ermanno Loescher, 1911.

Romanticul are „fiori". (Când V. Hugo descoperă un poet nou, constată un nou „fior".) Dacă cineva acuză fiori, nu-i clasic.

Starea clasicului e somnolența pastorală, „siesta" la umbră, sub regimul soarelui. Starea romanticului e visarea, coșmarul.

Ținuta clasicului e decentă, calmă, zeiască; a romanticului e vehementă. Romanticul e sau un grande de España arogant, sau un plebeu amar și pamfletar.

În adaptarea la existență, clasicul arată bun-simț și este inteligibil în actele lui; romanticul e bizar, incomprehensibil.

Moralitatea clasicului e regească, impecabilă, ridicată pe dignitatea umană, pe o onoare moderată, fără subtilități, fără „pundonor". Recunoști eroul romantic prin disimulația atroce, prin viclenie, cinism, vitejie nebună, eroism donquijotesc ori lașitate, printr-un sentiment uneori grotesc al onoarei („onoarea spaniolă"; mă refer, bineînțeles, nu la Spania reală, ci la imaginea ei, uneori falsă, literară).

Clasicul are o percepție de sine ștearsă, e obiectiv, mod de a spune că nu se distinge de categoria lui ideală; romanticul are un sentiment de sine acut subiectiv, de unde orgoliul.

Dragostea clasicului e senzuală, epocală, de speță; romanticul se distinge printr-o iubire excesivă, lascivă și „spirituală", sau prin ură bestială.

Clasicul e social, sociabil, caută „comerțul", conversația („dialogul" e forma literară înalt clasică). Romanticul e singuratic, eremit, solilogic, sau factionar, rebel în fruntea mișcărilor populare *(Împărat și proletar)*.

Continuând discriminările, putem să ne punem întrebarea de ce națiune este clasicul. Clasicul, răspundem, este de națiune clasică, sau, dacă vrem, e un grec canonic, convențional, ireal. Numele lui e invariabil, anațional, Titir, Cloris, Filis. Romanticul aparține unei anume națiii (alese

printre proletarele sau geniile naţiilor, după o listă mutabilă şi relativă). Îndeosebi, până acum, romanticul a fost spaniol, polon, dalmat, indian, egiptean, german, american, negru, evreu. Clasicul este, într-un cuvânt, abstract etniceşte, fără patrie şi rasă; romanticul e un rasial, urmând destinele unei ginţi.

Politiceşte, clasicul e un prudent ca Ulysse, un cap administrativ ca Licurg. Romanticul e un „condottiere" absurd şi sublim (Alexandru cel Mare şi Napoleon, despre care citatul Duque de Rivas spunea că e „un monstru incomprehensibil, amestec miraculos de înger, demon şi om"). Romanticul e „machiavelic". Machiavelismul, aşadar, nu aparţine „politicii clasice" (ne referim mereu la universul artistic).

Forma de stat a artei clasice este res-publica, în sens antic; aceea a romantismului, statul naţional, imperial, ori cetatea cosmopolită eliadescă (loc comun, verificat în istoria literaturilor).

Clasicului îi lipseşte preocuparea de existenţă. Lucrul se explică prin convenţia vârstei de aur şi a stării regale. Caracteristic romantismului este „calvarul" luptei pentru viaţă.

Am vorbit de indiferenţa, de relativa insensibilitate a clasicului, am zice de lipsa lui de caritate. (Anticii n-au cunoscut „caritatea" în sens creştin faţă de impolent. Filozofia lor eugenică era simbolizată în Taiget.) Romanticul are simpatie pentru oameni. Şi clasicul şi romanticul pot fi mizantropi. Mizantropia clasicului e pedagogică, o încercare de rectificare a umanităţii după canon; a romanticului e o mizantropie de descurajare. Suntem aci pe muchea de cuţit ce desparte pe clasic de romantic. Când ai impresia că La Bruyère a devenit hogarthian şi pictează cu dezgust, că face

monştri, îl treci printre făcătorii de fiziologii romantice, ca pe Larra.

Clasicul face apoteoza omului; romanticul descrie martiriul, drama omului.

Viaţa clasicului este inteligibilă, geometrică; a romanticului e „fără sens", sau cu sens abscons.

De unde o concluzie. Viaţa clasicului (în termeni teoretici) are o durată normală, durata traiectoriei inteligibile. Romanticul moare tânăr (prin sinucidere ori boală), viaţa înfăţişându-i-se de la început ca o absurditate, ori trăieşte etern (Ahasverus, Adam al lui Espronceda), spre a avea răgaz să dezlege enigma, să se mântuie. Căci clasicul priveşte universalul, romanticul accidentalul.

Experienţa clasicului, livrescă, cere un timp limitat de documentare: cunoaşterea umanităţilor. Materia e puţină şi fundamentală, închisă în cărţi clasice, ca ale chinezilor, al căror cărturărism e o faţă inerentă clasicismului. Prin universal se înţelege în acelaşi timp: fond de înţelepciune; prin accidental: fapt nou, „ştiinţă". Aşadar, experienţa romanticului e infinită şi incontestabilă.

Clasicul, arătând interes pentru tipurile eterne, are despre lume o viziune caracterologică. Romanticul vine cu interes istoric. Romanticii toţi sunt nişte istorici, în vreme ce clasicii sunt moralişti.

Din interesul pentru omul abstract, *exemplar*, clasicul cultivă portretul moral; din interes pentru omul concret, romanticul cultivă biografia.

Altfel vorbind, interesul dogmatic al clasicului pentru inteligibilul elementar duce la etică şi politică, în vreme ce romanticul, în căutare înfrigurată de sensuri noi, îşi pune probleme, are idei, face metafizică.

În materie religioasă, clasicul e respectuos (fără fervenţă) faţă de zei, e catolic. Romanticul e sau ateu, sau mistic şi

inchizitorial. Extremele, cum vedem, sunt ale romanticului, iar mijlocul al clasicului. De asemeni, romanticul are un suflet profund individual şi în acelaşi timp de gloată, în vreme ce clasicul are un suflet de om de „societate exemplară".

E un loc comun a spune că esteticeşte clasicul e un calofilic, iar romanticul foarte adesea un cacofilic. Dar nu se poate nega că şi romanticul visează frumuseţea, însă frumuseţea „stranie", insolită şi exotică. Încă din epoca barocă, romanticii încearcă a modifica tipul canonic de om de marmură albă, prin amestec rasial cu omul de culoare (adevăr curent în studiile despre romantism).

Dar venind vorba de eugenie, clasicul are preocupări de eugenie morală, mai ales, în timp ce romanticul arată preocupări de justiţie socială, socotită aceasta ca un fel de frumuseţe a colectivului.

În termeni astronomici am zice: clasicul e un solar, romanticul e un selenar. Ora clasică este amiaza, ora romantică e 12 noaptea. Este imposibil a aştepta pe Ulysse înfăşurat în mantie la miezul nopţii la umbra unui templu doric sicilian. E adevărat că şi romanticii au cântat soarele, după Ossian-Macpherson. Soarele clasic însă e personificat, cel romantic e mineral, aprins, dând o lumină sfâşietoare, crudă, ca în poezia spaniolă, ori stins, în viziunile eschatologice septentrionale.

Clima clasică (utopică) e a unei primăveri convenţionale, meridionale; aceea romantică e caracterizată prin furtuni, ploaie, ceaţă, secetă, catastrofe (vulcani, cutremure) sau regim torid.

Clasicul cunoaşte o unică geografie abstractă, elenică. Romanticul aspiră după exoticul septentrional ori subtropical. Entuziasmaţi de poezia scandinavă, nişte tineri preromantici visau să meargă în... Tahiti. Edenul antedeluvian, falsa vârstă

de aur cu fericiri primitive inimaginabile nu-i totuna cu calmul pastoral clasic (Gessner nu-i Virgil).

Sub aspect temporal, clasicul trăieşte într-un prezent etern, e un eleat; romanticul stă în perspectiva unui trecut indefinit, e un heraclitian.

Clasicul are o imagine ne varietur a vieţii. Romanticul vede decrepitudinea, ruina, cadavrul (loc comun).

Clasicului îi lipseşte sentimentul naturii (acum se poate înţelege rostul teoretic al acestei constatări obşteşti). În clasicism te izbeşte arhitectonicul, decorul unic. În romantism, varietatea faunei şi florei. În romantism natura copleşeşte pe om şi geologia e mai „naturală" decât în realitate, unde industria umană conturează mereu peisajul. De aceea antedeluvianismul e o utopie romantică. Dar şi arhitectura uriaşă, monstruoasă, crescând ca o vegetaţie de piatră, e romantică.

Clasicul e un civilizat la rudiment. Romanticul e un barbar, ori grosolan, ori fin la modul asiatic.

Nuanţând propoziţii spuse, clasicul trăieşte în lumea „ideală", statică, mitologică; romanticul, în universul propriu, fantastic.

Clasicul suferă de incuriozitate (pentru document); romanticul de nelinişte, vagabondaj şi explorație.

Clasicul are o formulă sufletească unică. Romanticul e subom ori supraom, înger sau demon.

Şi ca să facem o glumă semnificativă, de altfel documentată, din punct de vedere alimentar: clasicul bea lapte, apă de izvor, vin de Falern, ori mănâncă miere de Ibla şi fructe. Romanticul consumă gin, opiu, ori bea apă din Lete, fiindcă el are nevoie ori de excitante, ori de analgezice, ca să suporte sau să uite infernul vieţii.

Din premisele date, putem trage mai repede concluzii parţiale, confirmabile istoriceşte.

În câmpul tehnic, ca să mergem mai departe, propoziţiile capătă o evidenţă logică imediată.

Clasicul tratează o unică sau unice teme, doar uşor variate. Romanticul caută ineditul.

Clasicul „imită" modelele. Romanticul „inventează".

Clasicul aplică „reguli", e „preceptistic". Romanticul e independent, revoluţionar.

Clasicul notează categoriile existenţei (anotimpuri, industrie elementară, agricultură, cultura pomilor etc.). Romanticul descrie insolitul, pitorescul.

Fireşte, din această pricină, clasicul e didactic, romanticul patetic şi plin de „idei".

Clasicul e formalist, nu propriu-zis plastic, mai ales în literatură, în înţelesul că tinde la conservarea „formelor" (genuri literare, teme). Romanticul pur fuge de constrângeri şi răsuceşte genuri, teme, metri.

Clasicul, prin fondul didactic, este alegoric, romanticul, prin fondul metafizic, e „simbolist". (Simbolismul însuşi ca şcoală e o varietate de romantism.)

Clasicul cultivă stările clare, logice; romanticul, stările de noapte, ilogice.

Clasicul promovează coerentul liniştitor. Romanticul, incoerentul, himericul, terificul, oniricul.

Clasicul se complace în jocuri de inteligenţă, are „esprit"; romanticul face jocuri de imagini, metafore, witz-uri jean-pauliene.

Formal, clasicul e convenţional până a măsura timpul cu „lustrii" şi cu „olimpiadele". Romanticul e independent şi, prin natura lui structurală, e îndemnat să computeze timpul cu „clipele", „secolele", „eternităţile".

Clasicul e didactic, epic, tragic, anacreontic. Romanticul e liric, dramatic, speculativ. Forme preferate: romanţă, legendă, dramă.

Critica clasică aplică „regulile", examinează în ce măs a fost imitat modelul. Critica romantică e în căutarea inefabilului personal, a biograficului (Boileau e clasic, Sainte-Beuve romantic).

Şi am putea continua.

Dar încă o dată, aceste tipuri sunt utopice. În realitate există numai compromisuri, mixturi, la indivizi, momente istorice, popoare.

Antichitatea elină era clasică, cu umbre romantice. Evul Mediu e romantic cu persistenţă de forme clasice. Renaşterea e neoclasică, cu mari turburări romantice. Epoca modernă e romantică cu înclinări spre baroc.

Dar ţările? Spania posedă educaţie clasică şi temperament romantic, în parte de origine gotică. Germania are suflet romantic şi aspiraţii clasice. Franţa are temperament clasic, oroare teoretică de romantism şi e profund calofilică („gustul" francez); totuşi e capabilă de a exprima şi romanticul, poate din cauza factorului rasial gotic. Italia este clasică, antiromantică, cu propensiune spre baroc.

Lărgind continental examenul, India e romantică, prin panteismul, putem zice gotismul ei (nici un respect pentru dignitatea umană, individul văzut în lanţ infernal, în generaţie spre moarte). Nu cultivă geniul, dar exaltă inegalitatea tragică, umilinţa.

China e clasică, „chinezeria" fiind o supunere la reguli, la fondul etern, un refuz al experienţei. Însă clasicismul acesta, bătând spre hieratic, a devenit aşa de monstruos, încât pentru noi el constituie un romantism (calm chinez, inerţie, beatitudine asiată).

Sub aspect individual, noi suntem clasici la amiază şi romantici la miezul nopţii, sub lună sau în vis. Primăvara e clasică, toamna e romantică etc. Prin urmare, nu greşim, forţând cu oarecare paradox nota, când spunem că V. Hugo e

clasic. Nepăsarea lui, buna nutriție, buna dentiție, delirul factice, metafizica precară, ideile puerile, didacticismul retoric fac din el un clasic zgomotos, un Boileau care a luat opiu sau a băut gin.

Atât de corupte sunt tipurile în realitate, încât întâlnești la romantici veleități de „reguli", de „școală" și o fidelitate față de teme și genuri, care e de esență clasică.

Barocul s-ar părea că este o oscilație între clasicism și romantism, și practic afli la un barochist note clasice și romantice. Însă există distincții structurale. De obicei barocul urmează maturității clasicismului sau romantismului, e un stil de „decadență".

Artistul baroc, și asta e esența, *renunță* la „observația morală" a clasicului și la „ideile" și „problemele" romanticului. Dacă vrem să păstrăm termenul, el se limitează la „probleme tehnice" (clarobscur, culoare, teme).

Clasicul și romanticul sunt propriu-zis aliterari, unul promovând înțelepciunea, celălalt bogăția vieții. Barochistul e tipul artistului de „atelier" care face „artă pentru artă", analizând regulile și perfecționându-le, amplificându-le. Așa se explică prezența persistentă a barocului tocmai la germani, nație de tehnicieni, împinsă spre o minuție meșteșugărească a detaliilor. Dürer însuși, Mathias Grünewald suferă de acest ochi minuțios. Rufele sfinților sunt împăturite atent, nici un capăt de lujer nu e lăsat să cadă în dezordine, totul e răsucit simetric. Lângă hârdăul de scăldat copilul, cu grijă acoperit, în fața Fecioarei Maria, se vede o necesară oală de noapte. Când un desenator german ca Ludwig Richter creionează un cerșetor, atunci peticile și găurile sunt distribuite cu o acuratețe desăvârșită, mizeria devenind ea însăși un regim al ordinii. Preferința germanicilor pentru caracterele gotice în tipar e un semn de vocație caligrafică, goticul fiind un baroc

nordic, churriguerismul septentrionalilor. Barocul italian e o caligrafie, însă formidabilă, cultivând sulul şi norul.

Barochistul face paşi spre romantism, întrucât are o percepţie mai bogată şi o curiozitate, plastică, mai mare. Delirul romantic însă nu-l încearcă, sau, dacă se poate vorbi de delir, el suferă de un delir tehnic, de bombasticism şi ampolozitate.

Rezumând minimal, clasicul este exemplar, romanticul e combătut de pasiuni şi chinuit de probleme, barochistul e *gratuit*. În teorie. Căci şi barocul e un tip utopic, inexistent la stare pură, în realitate existând numai compromisuri între clasic şi baroc, între baroc şi romantic. Astfel explorația artiştilor baroci spre experienţe rare (om de culoare, femeia neagră, parfumuri, tutun, ciocolată, ceai etc.) reprezintă o mică turburare romantică.

Făcând aplicaţii, vom înţelege că arta alexandrină mergea către baroc, că Bernini, Marino, Góngora, ca secentişti baroci, au înrudiri cu parnasienii de la T. Gautier încoace, cu Mallarmé, cu Paul Valéry, cu oricine cultivă „arta pură". La noi spiritul „artist" de atelier e vizibil la Bolintineanu (poet foarte barochist), mai puţin poate la Macedonski, apoi la Arghezi, Blaga, Ionel Teodoreanu, dar, firește, în felurite proporţii.

Un adevăr general se desprinde din aceste definiţii. Practic, arta pură, fără preocupări morale şi probleme, e un nonsens critic, şi criticul care osândeşte didacticismul şi metafizicul e un intelectual de conformaţie „barocă".

SENSUL CLASICISMULUI[1]

De multe ori s-au ridicat voci pentru o îndrumare clasicistă a literaturii noastre, iar în ultimii ani năzuința a fost exprimată din nou. Eu însumi, la Facultatea de Litere din Iași, făceam o încheiere de curs în acest sens, iar după aceea, cu totul independent de mine, s-au făcut și se fac profesii de credință clasică. Prin urmare, ideea plutește fin aer. Unii înțeleg totuși clasicizarea literaturii în alt spirit decât acela care rezultă din examinarea în plan strict estetic a fenomenelor literare. Înțeleg clasicismul nu ca un stil, în opoziție, de pildă, cu romantismul, ci ca un mod de a crea durabil și esențial, la îndemâna claselor. Acest sens nu-i de altfel în totul deosebit de acela stilistic, fiindcă marea literatură este în fond aceea de stil clasic, iar ce este măreț în romantism, baroc aparține tot ținutei clasice. Problema se reduce deci la a ști cum trebuie să privim materia, spre a obține, artisticește, un unghi de vedere adânc.

Notele proprii literaturii de tip clasic sunt de mult niște locuri comune, care, cu toate acestea, scapă atenției scriitorului. Comparând literatura română cu celelalte literaturi consolidate,

[1] Lecție de deschidere ținută la Facultatea de Litere din București, la 16.I.1946.

îndeosebi cu literatura franceză, vom căpăta o înțelegere mai ilustrată a lucrurilor.

Luând ca punct de plecare proza și mai în special romanul, vom observa că scriitorul român are o mistică excesivă a *evenimentului*. Un eveniment este ceea ce s-a întâmplat odată, ceea ce, vrea să zică, este fixat între un moment antecedent și un moment consecutiv, însă nu în raport de necesitate, ci de accidentalitate. Evenimentul e particularul pur, faptul ca dată, efemerul, istoricul. Romancierul român are spirit cronografic și-și închipuie că este real ceea ce se poate determina spațial și temporal. De aceea el arată tendința de a se ține în curent cu faptele și cu mișcările de opinie. Unghiul său de vedere este prea adesea jurnalistic, în înțelesul cel mai etimologic, și eroii, nu rareori, sunt niște modele aproape neelaborate, „redate", cum se zice cu un termen semidoct, cu nume ușor grimate. Prozatorul român are deci despre realitate o noțiune sinonimă cu contingența.

Mulți vor obiecta că acest lucru nu e rău, fiindcă scriitorul trebuie să țină un contact strâns cu viața imediată și să ridice particularul la valoarea universalului, că, așadar, punctul lui de plecare se cade să fie socialul. Însă nu tăgăduiește nimeni că scriitorul ridică construcțiile lui abstrase de realitate de pe un punct al realității, după cum toți vedem o lună aproximativ identică de pe felurite puncte longitudinale și latitudinale ale emisferei. Scriitorul e un individ istoric, nu metafizic, și orice literatură își ia ca loc de plecare lumea fenomenelor. Și în alte literaturi vom constata că scriitorul se hrănește din epoca lui, alegându-și eroii din plină stradă. Ba chiar în literatura franceză, al cărei tip este eminamente clasic, cronisticul s-ar părea a fi modul obișnuit. Romanul francez din sec. XIX continuă memorialistica secolului XVIII. Cu toate astea, diferența de atitudine este radicală. Dacă nu se poate nega că universalul se naște din

particular, atunci vom spune că un clasic francez ia ca pretext, sau ca mijloc de reprezentare, istoricul spre a formula universalul, care îi este apriori cunoscut, în vreme ce scriitorul român încearcă a desprinde din observaţia momentului o schemă universală, pe care, în momentul începerii romanului, n-o are clară în minte. Adevăratul clasic nu se ridică de la particular la universal, făcând sforţări inutile de a da semnificaţie evenimentului, el *exemplifică* doar universalul, când acesta apare întâmplător, aproape formulat într-un eveniment.

Orice literatură mare, aşadar clasică, este o literatură de cunoaştere, iar cunoaştere înseamnă reprezentare raţională a vieţii, spre deosebire de reprezentarea empirică, documentară. Raţionalitatea cunoaşterii clasice nu vrea, bineînţeles, să însemne că artistul se exprimă în termeni discursivi, ci doar aceea că imaginile concrete vorbesc direct minţii, fiind şi plastice şi inteligibile. Astfel Julien Sorel este o apariţie cu totul concretă, dar mintea e solicitată mereu să înregistreze tipicitatea.

De altfel, filozoficeşte, cunoaşterea curat senzaţională, fără proces de intelecţiune, este un nonsens. Hegel a făcut o foarte picturală evocare a inexistenţei accidentului: Cine ar încerca – spune el – să descrie o bucată de hârtie ar eşua, căci între timp hârtia ar putrezi, iar el ar urma să vorbească despre ceea ce nu este.[1]

Concluzia este că orice adevărată cunoaştere se bizuie pe universalitate. Această constatare din câmpul cunoaşterii sensibile se poate transporta şi în domeniul observaţiei literare. Cine cunoaşte absolut-unicul nu cunoaşte nimic. De altfel toată emoţia literară constă în recunoaşterea într-un obiect a propriei noastre fiinţe diversificate. Dacă obiectul ar

[1] *Phänomenologie des Geistes* (Leipzig, F. Meiner, 1937), p, 88.

fi un unicat, inteligibilitatea lui ar fi nulă, nimeni neputându-şi da seama de ceea ce e în afara limitelor sale.

Critica noastră şi spiritul nostru critic în genere pun prea mare accent pe inedit şi urmăresc contaminaţiile cu excesivă vigilenţă. Literatul face din cauza aceasta sforţări de singularizare în lirică şi de exotizare în proză. Nicăiri ermeticul n-a fost primit mai fără rezistenţă ca la noi, tocmai fiindcă prin el ruşinea de a fi universal pare îndulcită. Cu toate astea, clasicii găseau plăcere în formulare şi nu făceau nici o sforţare de a descoperi noi poziţii lirice. Ei porneau de la o temă, ca muzicanţii; de la

Beatus ille qui procul negotiis

al lui Horaţiu, de pildă; sau de la davidianul

Beatus vir ille, qui non ambulat in consiliis improborum...

şi parafrazau. Caracteristica poeziei clasice este, în termenii cei mai largi, parafrazarea, recurgerea la lirismul obiectiv, ceea ce nu exclude, bineînţeles, inefabilul personal. La noi această elementaritate se confundă în chip greşit cu intelectualismul şi cu banalitatea. Noi cerem „mesagii" noi.

Exotismul în proză nu constă neapărat în căutarea de geografii exterioare, ci în transfigurarea geografiei imediate. Întâi de toate, e de observat că o literatură ne-clasică pune o importanţă covârşitoare pe elementul „natură" şi devine precumpănitor descriptivă. Clasicismul e analitic. Romanul nostru este prea încadrat în peisaj şi acest peisaj e frecvent dezumanizat, lăsat să se dezvolte în voia lui iraţională. România, care este o ţară mică, se revelă în proza noastră ca un continent vast şi sălbatic. Vom vedea foarte adesea că criticul e incert asupra conţinutului uman, moral al unui roman, ale cărui coordonate nu le poate prinde, şi că recurge la extragerea de peisaje. N-am văzut critic care în fond să nu reducă romanul la câteva detalii plastice, deci la câteva

elemente fenomenale. Dar cum şi natura, în definitiv, e mărginită şi clasificabilă, scriitorul român, esenţialmente romantic, recurge la trucuri dimensionale, la acel procedeu de a privi cu telescopul, direct sau întors, văzând uriaş de mic sau nemărginit de mare. Adevărata descripţie clasică recurge la mijloace de diferenţiere calitativă, procedeul românesc, decadent romantic, este viziunea în diformitate, care e în fond un pathos, o stare de frenezie gratuită, traductibilă în cuvinte abstracte de mărime: imens, uriaş, grandios, cosmic, uluitor.

Descripţia în înfăţişarea omului constă în eludarea moralului şi zugrăvirea omului ca natură, de la caz la caz. Proza română seamănă cu jurnalele de călătorii în Orient; ea ne prezintă oameni travestiţi, costumaţi în ţărani preistorici, în fiinţe sustrase oricărei societăţi organizate. Ea lasă o impresie violentă de pitoresc şi este în fundament – nu toată, firește – o formă de lirism.

Întorcându-ne la ideea de cunoaştere, trebuie să subliniem caracterul raportului între fenomenal şi ideal în clasicism. Clasicul nu observă, căci asta ar implica o sforţare disproporţionată şi o primejdie de a se rătăci printre evenimente. El vine cu observaţia făcută. Un mare scriitor se naşte cu observaţia şi, poate e mai bine zis, moşteneşte această observaţie. El începe vizionarea fenomenalului printr-o ordine morală prestabilită, el este *edificat* asupra categoriilor morale ale umanităţii. Toată plăcerea unui spirit clasic e de a nu întâlni niciodată ineditul, de a rămâne mereu în tipic. Dar, firește, lumea particularului aduce foarte adesea aparenţe noi. Spiritul clasic suferă în faţa lor un sentiment de contradicţie, apoi, în mijlocul superficial-insolitului, descoperă tipicitatea şi el se liniştește, însă profită de falsa accidentalitate, stingând cu forme impresionistice geometria morală şi dând exactităţii o ondulaţie de evanescenţă.

Dispoziția sufletească a clasicului față de evenimente este *indiferența.* Firește, nu-i vorba de a fugi de eveniment, de a-l disprețui; avem de-a face cu o deferență indiferență, care nu se manifestă decât în mijlocul evenimentelor. Vrem a spune doar că un clasic nu e absorbit de evenimente, nu e surprins de ele și în momentul chiar când le trăiește, le contemplă cu un ochi străin, cu un „calm" propriu clasicului.

Versurile lui Eminescu din *Glossa:*

Vreme trece, vreme vine,
Toate-s vechi și nouă toate...

traduse în plan estetic ne dau un punct de vedere clasic și Eminescu, prin eleatismul lui, se orientează în ultimii ani spre un veritabil clasicism, patetic abstract. În tumultul fenomenelor, romanticul minor e amețit de particularități și caută a le reține descriptiv, în vreme ce clasicul trece de-a dreptul la definiție și, în consecință, la caracterizare. El introduce faptul în categorii.

Cu greu scriitorul poate deveni clasic în mod spontan. El are nevoie de o educație și aceasta se capătă într-o societate clasică. A existat în felurite momente o astfel de societate. Nota ei distinctivă este de a se izola în mijlocul celei mai furtunoase vieți, însă ca între pereți de sticlă. Clasicul e un academic care se plimbă cu câțiva prieteni de conformația sa spirituală printre evenimente și le contemplă cu „indiferența" de care am pomenit, căutând a le raporta pe loc la universal. Clasicul e un sociabil (însă distant) cu oameni la fel de capabili a se abstrage și forma lui de sociabilitate găsește expresie în dialog. De la Platon încoace, toți adevărații clasici au dialogat, demonstrând prin asta că sufletul individual e o pură aparență, o irealitate și că adevărul începe cu viața morală, adică cu socialul.

În paranteză, e locul a reține că ne-clasicul (și nici nu mai zicem romanticul, pentru că marele scriitor se revelă în ultima analiză un clasic) cultivă solilocul, expresie a individualului, a personalismului, a psihologiei cazuistice. Trebuie să distingem între personalitate și personalism. O personalitate e o realizare vie, concretă și clară a tipului, care, dincoace de lumea fenomenală, e o pură abstracție; personalismul e afirmarea incertului, neclasificabilului, a unicului.

Dialogul s-a înfăptuit în mediile clasice și oral, în chipul conversației. Literatura franceză își datorează conformația ei clasică în bună parte acestui fel de a contempla efemerul în lumina universalului, într-un grup edificat asupra a ceea ce e real în fenomenal. Când conversația nu putea fi realizată în salon, ea se transforma în corespondență. Înțeleg o corespondență care, pornind de la contingențe, se ocupă în fond cu schimbul de idei generale. Felul acesta de obiectivare a dat lucruri atât de solide încât el a fost simulat și în romane și, încă în plină epocă romantică, scrisoarea devenise o manieră expozitivă.

Trebuie adăugat că și prietenia e proprie mentalității clasice. Observăm acest fenomen că Molière, Racine, Boileau, Corneille, La Rochefoucauld, Lafontaine, La Bruyère, St Evremont sunt prieteni. Îi întâlnim laolaltă în salonul celebrei Ninon de Lenclos, după un tablou de Monsiau[1]. Prietenia se întemeiază pe o stimă reciprocă, ieșită din sentimentul că toți au aceeași edificare asupra lumii morale și că concurența e o absurditate într-o lume literară în care fundamentul e locul comun, în înțelesul cel mai nobil al cuvântului.

---

[1] Klemperer, Hatzfeld, Neubert, *Romanische Literaturen* (Wild.-park-Posdam, Athenaion, 1924), Tafel XIV.

La începuturile literaturii noastre moderne s-a făcut vădită o mentalitate clasică, în ciuda amănuntelor. Kogălniceanu, C. Negruzzi, V. Alecsandri sunt prieteni şi au un unghi de vedere comun. Kogălniceanu a lăsat o corespondenţă din cele mai substanţiale, tonul de conversaţie clasică e tipic la Negruzzi, Alecsandri a întreţinut o corespondenţă în care ideile generale nu lipsesc, Ghica, precum ştim, a dat scrierilor lui forma epistolară. La „Junimea" spiritul a fost continuat şi, în afara conversaţiei, Maiorescu incita în mod deosebit la corespondenţă şi vedem că până şi Slavici face un schimb de scrisori.

În deceniile din urmă însă societatea de tip clasic este în dispariţie la noi. Reuniunea literară se înlocuieşte cu cenaclul, în care se manifestă o personalitate faţă de persoane de un contur şters. Convorbirea propriu-zisă, schimbul leal, politicos de idei lipseşte. Personalitatea dă audienţe. Mese, saloane ori redacţii reunind, ca în secolul trecut în Franţa, scriitori de valoare masivă ca Sainte-Beuve, Renan, Th. Gautier, Flaubert, Ed. de Goncourt, Taine etc. sunt lucruri imposibile în stadiul literaturii noastre de azi, unde sunt scriitori mai în vârstă care nu cunosc probabil personal nici un scriitor contemporan, rămânând inaccesibili multelor generaţii care au urmat maturităţii lor. Fenomenul acesta nu este cazual. Sentimentul solitudinii tragice e împărtăşit de prea mulţi scriitori, care cred în valoarea destinului unic, în absolutul fenomenalităţii lor. Ei nu pot convorbi, ei pot spune despre ei şi, când întâmplarea îi aduce laolaltă, conversaţia e numai aparentă. Astfel în unele ospicii decente (Edgar Poe ne-a zugrăvit unul) pacienţii par absorbiţi într-o convorbire amabilă şi rumoarea lor produce o plăcută impresie socială. Dar apropiindu-te de fiecare, iei seama că fiecare vorbeşte singur. Salonul e o sumă de monologuri şi de visări.

Educaţia clasică s-a vădit în Revoluţia Franceză atât printre aristocraţi cât şi printre revoluţionari. Cei dintâi nu

părură a fi surprinşi de revoluţie, căci ei discutară îndelung asupra eternului uman, în tot cazul nu fură în stare să se agite, să ia poze patetice. În închisori, în faţa ghilotinei, ei conversau, obişnuiţi a delibera. Asta a putut să pară uşurinţă. Cât despre revoluţionarii înşişi, surprinde la fel tăria lor în faţa morţii, luciditatea în mijlocul tumultului. Secretul îl găsim în jurnalistică, în oratoria lor. Nutriţi cu lecturi clasice, edificaţi, prin urmare, asupra universalului, ei nu trăiau direct revoluţia pe care o făceau. Ei aveau o satisfacţie într-un fel livrescă de a repeta momente antice. Propriu-zis ei simţeau mai intens revoluţia, fiindcă aceasta nu era haosul fenomenal, ci un tip dinainte cunoscut de proces social. Revoluţionarii, putem spune, nu se exprimau cu vorbe proprii, ei plagiau texte latine.[1]

Dar cu asta atingem o altă latură a spiritului clasic. Tendinţa clasicului fiind de a formula propoziţii universale, expresia lui este obişnuit apoftegmatică. Aci nu adevărul trebuie inventat, ci propoziţia. Într-o infinitate de enunţări, una este mai justă, aceea care pare mai lapidară, mai impersonală. Principiul obiectiv al justeţei se aplică şi la procedee mai complexe, ca portret, caracterologie. Natural, impersonalitatea e o iluzie, sau, în fine, personalitatea se sublimează de orice moment confesional şi se resoarbe în obiect. Obiectivitatea este un moment foarte greu de atins. Omul curent este violent personal şi descriptiv, şi arhitectul rău clădeşte pitoresc şi încărcat. Dimpotrivă, ce puţin are a inventa arhitectul templului doric! Canonul nu-i lasă decât putinţa de a realiza un echilibru practic cu ajutorul unui ochi ager. Izbânzile sunt de domeniul inefabilului. Dintre artele plastice, arhitectura este cea mai aforistică.

---

[1] A. Thiers, *Histoire de la révolution française*, I-II. Bruxelles, Meline, Cans, 1845.

Se observă la noi aplecarea de a face confuzie între clasicism şi Renaştere. Sunt lucruri deosebite şi mai ales în planuri felurite. Clasicismul e un mod de a construi trainic, Renaşterea o stare de spirit istorică, în care, fireşte, intră şi cultul clasicului. Însă entuziasmul nostru pentru Renaştere vine pe drum germanic, de la Goethe, şi ne înfundă pe calea tocmai pe care am pornit. Renaşterea, aşa cum o înţelegem noi, e un cult exagerat al persoanei geniale, luată ca scop în sine, ca intuiţie a divinităţii. Într-o Renaştere astfel interpretată, finirea operei în sine interesează mult mai puţin decât expresia personalităţii. Astfel, un artist ca Leonardo da Vinci, care dibuie peste tot şi nu isprăveşte, devine obiect de cult. Artistul de Renaştere fuge de specializare şi dacă trebuie să admitem că mulţi din ei au dat opere durabile în mai multe câmpuri ale creaţiei, imitarea totalităţii a dus în epoca modernă la diletantism şi la cultul eului infinit, manifestat în opere cu voinţă întrerupte. André Gide este, învederat, prin Goethe, un mic om de Renaştere, care afectează a căuta pretutindeni şi a renunţa, pentru ca printre interstiţiile operei să se vadă mai monumentală persoana sa.

Clasicismul adevărat se recunoaşte prin tendinţa de abolire a geniului, de reducere a biograficului, a jurnalului interior. Clasicul produce o operă fără geniu, o operă aparent anonimă şi uneori cu adevărat anonimă, care trăieşte de la sine, ca un obiect natural. În literatura spaniolă, dominată de spiritul de renunţare monastic, sunt numeroase operele anonime remarcabile şi citâm doar vestitul *Lazarillo de Tormes,* care nu e mai puţin valoros, deşi nu e însoţit, ca cutare operă a lui Gide[1], de un „jurnal al lui Lazarillo de

[1] *Journal des Faux-monnayeurs,* 15-e éd. Paris, Gallimard, 1927.

Tormes". Desgenializarea literaturii înseamnă totdeodată desgotizarea, regrecizarea ei. Cine a vorbit vreodată de geniul lui Homer? Homer e aproape un mit. Curent, vorbim de mânia lui Ahile. Chiar cu Dante se observă acest proces interesant că biografia scriitorului e suptă toată de alegorie, prefăcută în ficțiune. Dante a fost distrus ca om de *Divina Comedie* și a face biografia lui separată de operă e o imposibilitate. Dreptate aveau femeile din Verona, care, văzându-i barba creață și fața negricioasă, crezură că e din cauza căldurii și fumului din infern.[1] Interpretarea pe care o dă Lucian Blaga mitului Meșterului Manole e de esență clasică. Meșterul vrea să dărâme biserica, dar norodul îl dă la o parte. Mulțimea nu vrea să știe de autor, ea nu recunoaște decât opera.

Pe de altă parte, clasicul are în vedere individul și respinge sociologia, omul în gloată. Bineînțeles, omul nu-i izolat, un solitar – căci atunci e un geniu în sensul cel mai poetic, geniu al solitudinii, al pădurii etc., un duh antropomorf – ci membru al unei societăți, al unei pluralități. Numai raportat la alții, omul e un individ moral. Însă unul între zece reprezintă doar o varietate. Clasicul definește genul și *speța* și gândește prin compararea continuă a acestor doi termeni. Unghiul lui de vedere e geometric.

Într-altă parte[2] am formulat distanța elementară, stilistică, între clasicism și romantism, sub antiteza între modul artistic asiat și cel mediteranean. În arhitectură am zis că templul extrem-oriental amintește prea aproape geologia și mineralogia și seamănă fie cu o geodă, cu un grup uriaș de cvarțuri mărite, fie cu niște piscuri calcaroase sau cloruroase sculptate

[1] Boccaccio, *Vita di Dante*, Leipzig, Insel-Verlag.

[2] *Impresii asupra literaturii spaniole*. Buc., F.R., 1946.

de un lichid corosiv. Ele nu par în orice caz opere ale omului. Omul e înfăţişat monstruos sau cu jumătate de trup animală, sau, în fine, mărunt, ca un simplu ornament, pe sub picioare de cai gigantici. Figura umană ca pură decoraţie se regăseşte în arta romanică şi gotică. Artistul, vrând să sugereze ideea de generaţie şi lipsa de valoare a individului, îndeasă seriile de oameni pe timpanele portalelor de catedrală.

Procedeul acesta de a privi pe om în turmă e al lui Zola, apoi al unanimiştilor, şi Rebreanu, în *Răscoala,* epopee a cărei valoare e în afară de orice discuţie, nu distinge omul în mulţime. Viziunea lui e sociologică. Dacă s-ar abuza de această metodă, literatura noastră ar fi o literatură fără oameni, o artă a iraţionalului, a ininteligibilului. Desigur, o astfel de artă nu-i clasică, ea este ceea ce e panoul faţă de portret, o simplă decoraţie.

Există un clasicism al popoarelor, folcloric, constând dintr-o desfiinţare totală a invenţiei personale. Toate adevărurile sunt din cele primite, controlate de generaţii, şi expresia lor e obiectivă. E un fel de cădere într-un convenţionalism total, care poate lua forme uşor groteşti. „Chinezeria", de pildă, este o formă îmbătrânită de clasicism, unde se recunosc îndată interesul pentru viaţa morală, metoda apoftegmatică, înlăturarea radicală a genialităţii şi deci a spontaneităţii. China e Franţa Extremului-Orient. Literatura spaniolă foloseşte iarăşi abundent elementul paremiologiei. Eroii din *Don Quijote,* Quijote inclusiv, răstoarnă coşuri pline de proverbe, şi un poet cult ca marchizul de Santillana nu s-a dat înapoi (aşa se pare) să adune „refranes" dintre acelea pe care le spun babele la foc, precum: „la pâine uscată, dinte ascuţit", „dacă patul e mic, aşează-te drept în mijloc", „găina e de la ţară,

dar o mănâncă domnii din Sevilla", „dragoste de călugăriță, foc de câlți". Frații lui întru clasicitate sunt în România Anton Pann, C. Negruzzi, Creangă. Gnomismul pur al lui C. Negruzzi, lipsit de orice invenție personală, făcut din compilații de parimii, este de metodă clasică:

„Fine! De vrei să trăiești bine și să aibi ticnă, să te sâlești a fi totdauna la mijloc de masă și la colț de țară, pentru că e mai bine să fii fruntea cozii decât coada frunții. Șezi strâmb și grăiește drept. Nu băga mâna unde nu-ți ferbe oala, nici căuta cai morți să le iei potcoavele, căci pentru behehe vei prăpădi și pre mihoho."

Impresia de burlesc vine aci din exagerarea obiectivității, din lipsa totală a persoanei reacționând cu sensibilitatea sa față de fenomenul vieții.

Deși universitatea nu poate interveni direct în cursul literaturii, ea poate modifica pe încetul mințile, întrucât toți scriitorii viitori e de presupus că vor avea un contact cu învățătura universitară.

Concluziile noastre se pot deci formula succint astfel:

1. Va trebui să moderăm lirismul și să învățăm a fi imperturbabili în toiul însuși al evenimentelor, verificatori academici ai universalului.

2. E necesar să diminuăm, pe cât e legitim, subiectul și să reducem prestigiul genialității, ca proiecție a eului.

3. Literatura noastră face prea multă sociologie și istorie, este cazul de a o îndrepta spre psihologie caracterologică și spre umanitatea canonică.

Fiecare nație de pe lume e îndreptățită să spere că va fi sortită să exprime de la locul ei terestru adevărurile universale.

Noi suntem, geografic și spiritual, mai aproape decât mulți alții de străvechea Eladă.

[*Post-scriptum.** În dorința de a da extensiune problemei, am rugat pe tinerii mei prieteni literari și colaboratori să accepte a juca cu mine o reprezentație de contradicție, spre a incita la discuție pe studenți. Amicii m-au luat, literal, în serios și m-au combătut cu o inocentă vehemență. Oricât iubesc independența de spirit a celor din jurul meu, de data asta am încercat o iritație intelectuală, care a produs mirare prin persistența ei. Dar acum prietenii mei cred că au priceput cauza. O luptă estetică se dă cu o unitate de comandament și personalitatea nu e stânjenită dacă acceptă propozițiile axiomatice. Este evident că prelegerea mea avea intenția de a lua poziție în numele adevăratei definiții a artei (acesta era în fond „clasicismul") față de ofensiva concepției literaturii ca „redare" de „evenimente". Lecția fusese bine reflectată, expresiile croite cu grijă și cu diplomație. Combăteam teoria evenimentului pur, demonstram cerebralitatea oricărei cunoașteri, chiar senzaționale (după însuși fenomenologul Hegel), vorbeam de observația cu care te naști (și Goethe susținea acest lucru), de „indiferența", de „academismul" clasicului. Propunerea reîntoarcerii la „academism", într-o epocă de psihoză a reportajului, conținea un umor și nu mi-a trecut prin minte, atunci, că cineva, din statul meu major, ar fi înțeles academismul în planul de gândire obișnuit tehnic.

În tot cazul, m-aș fi putut sluji de obiecțiile inteligente și profunde ale prietenilor mei spre a-mi reformula mai clar ideile, mi s-a părut însă că fructul nu era copt spre a fi cules. Un alt articol, apărut independent într-o revistă școlară, mi-a atras atenția că stăpânesc la noi unele prejudecăți estetice, pentru eliminarea cărora se cere timp și un sistem de combatere rece și calculat.

O întrebare aparent foarte rezonabilă pe care și-au pus-o amicii mei este dacă, având în vedere „spontaneitatea

* Adăugat ulterior de autor și reprodus după un manuscris aflat în arhiva scriitorului, atașat extrasului din revistă al textului publicat (n. ed.).

deplină" şi imprevizibilitatea cu care se produc operele de artă, e posibil să obţinem, prin precepte, capodopere clasice. De fapt eu n-am dat nici un precept, nici o regulă tehnică, ci am definit numai opera de artă ca esenţă revelată prin invenţie. Expresiile „va trebui", „e necesar" etc. sunt simple chipuri fatale de a vorbi, înţelesul normal fiind: „e de sperat că"... sau „vom avea literatură clasică atunci când"... Cu toate acestea, eliminarea oricărui conduitism nu-i legitimă. Se poate interveni cu voinţa în cursul creaţiei? Într-un înţeles larg, evident că da. Cu asta am deschis problema însăşi a criticii.

Ce este critica? Un simplu diletantism inoperant, o temniţă în care se zbate criticul? Fără presupunerea unui efect asupra cititorului, critica e un gen absurd. Căci fără putinţa de a ne educa simţul critic prin opere critice, n-am putea gusta nici măcar operele critice. Unul din tinerii mei prieteni a făcut deci o observare judicioasă. Educaţia clasică, prin critică, se-nţelege, formează „gustul". Dar creatorul e şi el pasibil, ca şi cititorul simplu, de modificarea viziunii sale prin critică. Ideea spontaneităţii pure e o erezie proprie civilizaţiei noastre în care domină prestigiul magicului. Este posibil, cum credea unul din preopinenţii mei, ca Molière, La Rochefoucauld etc. să nu fi avut conştiinţa clasicităţii lor, scriind într-o „spontaneitate deplină"? Dar nota esenţială a clasicismului şi a marei arte în general este apariţia conştiinţei artistice. La Bruyère ştie că e clasic de vreme ce-şi alege ca model pe Theophrast şi-l traduce în prealabil. Rafael, Michelangelo, Leonardo da Vinci au o „estetică" personală, critica intră în opera lor ca un element al genialităţii. Nu poţi fi filozof fără a şti că eşti filozof, şi deci Kant ştie că e Kant. Chiar şi folclorul lasă să se zărească intervenţia fugară a spiritului critic individual, însă cu folclorul n-am intrat în marea artă. Cu cât un artist e mai colosal cu atât acuză un spirit critic constructiv mai solid,

revelabil din chiar planul operelor sale: *Divina Comedie, Decameronul, Comedia umană, Legenda secolelor* etc. Singura distonație stă în aceea că spiritul critic al spectatorului e contemplativ, în vreme ce acela al creatorului e operativ. De aceea creatorii nici nu pot face opere „la rece", pentru motivul că spiritul lor critic e o facultate plastică. Până acum nu s-a văzut operă mediocră conținând „la rece" toate elementele capodoperei, minus un „je ne sais quoi". Operele mediocre izbesc prin sărăcia lor esențială.

Unul din preopinenții mei se temea însă că, fugind de originalitate, să nu cădem în academism și încă mai rău în poncif. Ceea ce e cu neputință și în afara spiritului prelegerii mele. Cade în poncif cine adoptă reguli tehnice. Clasicismul nu e fuga de originalitate, ci căutarea originalității pe drumul cel mai scurt: al esenței. Soarele, luna, poncife? Atunci iubirea e poncif, moartea poncif, și orice mișcare artistică un academism. Marele creator nu umblă inutil după poncife de epocă, decorații, ci cântă fără pudoare luna, astrul fatal al nopților terestre. Prin faptul că acest moment esențial este cântat de un mare artist, opera devine originală. Căci orice estetică admite că originalitatea operei constă în particularitatea simbolizării universului.

De aci rezultă și alt adevăr, presupus în prelegerea mea. Nu este pericol de academism și manufactură pentru marele artist cu adevărat clasic. Preceptele noastre, dacă ar fi precepte, nu sunt utilizabile decât de marele creator, care le și pricepe îndată ca fiind forme ale reflecțiunii sale plastice. Un mediocru poate consulta toate regulile și nu va izbuti să facă operă trainică. Academismul e forma de decadență a epocilor postclasice, există însă academism romantic, academism simbolist.

Prin urmare, cui vorbim noi? Artistului de mare talent, care, sub înrâurirea discriminațiilor noastre, poate să aibă o

intuiţie subită a drumului de urmat. E greu de crezut că un Caragiale, citind estetică, ar fi devenit poncifial. Geniul este incurabil. Presupunând că ideologia nu înrâureşte asupra indivizilor, ea formează totuşi un climat în care va avea să se dezvolte arta ulterioară. Cum noi am ajuns la un moment de verificare a forţelor creatoare, este învederat că problema pe care mi-am pus-o eu şi nu-i străină nici altora e ea însăşi, cultural, un moment necesar în creşterea conştiinţei noastre artistice. Trebuie să ne perfecţionăm spontaneitatea cu o nouă economie a forţelor. Acest „trebuie" este însuşi un strigăt spontan al unor conştiinţe şi tot rostul prelegerii era de a semnala alte spirite din aceeaşi familie.]

ISTORIA CA ŞTIINŢĂ INEFABILĂ ŞI SINTEZĂ EPICĂ

I

Istoria literară este, cu anume condiţii proprii, un capitol al istoriei generale, cel puţin sub raport fundamental, căzând sub problematica teoretică şi metodologică a celei din urmă. Am schiţat odată, vorbind despre *Tehnica criticii şi a istoriei literare*[1], aceste probleme, fără vreun efect social vizibil. Istoricul literar român continuă a fi impermeabil la orice speculaţie şi nu-şi dă măcar silinţa a raporta opera istorică a unui autor la concepţia acestuia despre istorie. Găsesc folositor a reveni asupra chestiunii, de astă dată cu un mai dezvoltat aparat critic, fiindcă intelectualul român mi se pare a suferi de bibliolatrie, ca să întrebuinţez o expresie a lui Lessing[2].

Întrebarea capitală cu privire la istorie este dacă ea reprezintă o ştiinţă de explicaţie legală, ca ştiinţele naturale, în stare de a formula propoziţii necesare şi a prevedea, sau o simplă fabulă cu obiect real însă accidental, sub regimul celei mai haotice empirii. Antichitatea a cunoscut amândouă

[1] G. Călinescu, *Principii de estetică*. Buc., Fund. Regele Carol II, 1939.

[2] W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*. Achte Auflage. Leipzig u. Berlin, B. G. Teubner, 1922, p. 110.

aceste ipoteze. Polibiu numea istoria curat narativă *praganatiki istoria,* iar istoria didactică, întemeiată deci pe noţiunea necesităţii, *apodiktiki istoria.*[1]

În vremurile din urmă, socotindu-se deopotrivă exagerat a tăgădui în câmpul istoriei orice inteligibilitate sau a afirma stricta apodicticitate, pentru salvarea unei „Wissenschaft", s-a adoptat formula istoriei „genetice", care adică acceptă cauzalitatea, însă numai pe linia particularului. Astfel Gabriel Monod, ca să citäm pe unul dintre o mie, înţelege prin istorie „totalitatea manifestărilor de activitate şi de gândire umană, considerate în succesiunea lor, în dezvoltarea şi raporturile lor de conexitate sau de dependenţă"[2]. Se accentuează, aşadar, în istorie procesul istoric însuşi, prin cercetarea contiguităţilor.

Se întâmplă că una din cele mai limpezi formulări ale concepţiei genetice, cu mare răsunet în lumea specialiştilor, a fost aceea a lui A. D. Xenopol, om cu un limbaj filozofic aproape naiv, dar tocmai de aceea capabil de a surprinde pe gânditorii complicând criptic probleme simple.[3] Xenopol

---

[1] Ernst Bernheim, *Lehrbuch der historischen Methode und der Geschichtsphilosophie*. Mit Nachweis der wichtigsten. Quellen und Hilfsmittel zum Studium der Geschichte. Fünfte und sechste, neu bearbeitete und vermehrte Auflage. Leipzig, Verlag von Dunker u. Humblot, 1908 p. 28.

[2] *De la Méthode dans les Sciences*, II-e ed. Paris, Felix Alcan, 1910 (Art. *Histoire*).

[3] A. D. Xenopol, *Principes fondamentaux de l'histoire*. Paris, Leroux, 1899. (*La Théorie de l'histoire*. Paris, 1908.) Vezi şi seriosul studiu al lui Octav Botez, *Alexandru Xenopol, teoretician şi filozof al istoriei* (studiu critic). Buc., Ed. Casei Şcoalelor, 1928. De observat că în anul în care Xenopol dădea publicităţii „principiile" lui, N. Iorga îşi deschidea cursul cu o lecţie *Despre concepţia actuală a istoriei şi geneza ei*, în care lua în derâdere încercările de legalizare a observărilor istorice.

deosebea faptele de repetiţie din ştiinţele mai mult sau mai puţin exacte, de faptele de succesiune din istorie, care nu se pot formula în legi ci numai grupa în serii fenomenale, stabilindu-se între ele raporturi de la cauză la efect.

Un examen critic al acestei definiţii ne va pune în măsură a descoperi sofismul ce se ascunde în aşa-zisa cauzalitate serială. E o adevărată paradoxie a susţine că pot exista raporturi de la cauză la efect între două fenomene particulare, fără mijlocirea unui universal. Nu există cauze accidentale, toate cauzele sunt necesare şi când vorbim de explicaţii accidentale în câmpul ştiinţei, ne referim la raporturi universale la care nu ne aşteptam în acea sferă a experienţei. Un deces prin accident nu înseamnă un deces ieşit din câmpul necesităţii, căci şi moartea prin glonte se poate exprima printr-o propoziţie universală. Separaţia pe care o face Xenopol între fenomenele repetabile, ca un criteriu distinctiv între ştiinţele naturale şi istorie, este neîntemeiată şi lucrul a fost observat şi de alţii, cel puţin în parte. Istoria nu e antinomia ştiinţei, ci chiar condiţia ei. Într-adevăr, cum s-ar putea stabili raporturi necesare între fenomene dacă ele nu se repetă sub speţa infinităţii? Şi oare ce înseamnă repetabilitate dacă nu istoria însăşi? Mecanica planetară, ca ştiinţă, n-ar exista fără revoluţia planetelor; şi nici zoologia dacă capra n-ar naşte pe iadă, aşadar, fără istorie astronomică şi fără istorie naturală. Şi nu se poate spune nici măcar că în ştiinţele naturale e vorba de o repetare de elemente identice, iar în istorie de o succesiune de elemente inedite. De fapt nu există decât o singură istorie, câmp de explorare şi al ştiinţelor naturale şi al istoriei politice, şi anume istoria pur şi simplu ca devenire. Iada nu seamănă întocmai cu capra şi nu se repetă fenomenul, care, ca fenomen, prin definiţie este ireductibil, ci unele note dominante intrând în constituţia noţiunii „capră". De asemeni în istoria fenomenelor aşa-zise

istorice, singularitatea sistematică, lăsând la o parte deocamdată absurditatea gnoseologică a unei atari teorii, ar duce la anularea oricărei cunoaşteri. Memoria istoricului, respectiv a umanităţii, nu e aşa de încăpătoare încât să reţină atâtea particularităţi. Cine s-a gândit să scrie vreodată o istorie a valurilor, sub cuvânt că fiecare vine cu ineditul său? Dacă universul ar fi (absurditate!) cu totul nemişcător, el s-ar reduce la un fenomen unic absolut inedit, dacă pot să mă exprim astfel. Atunci, lipsind putinţa comparaţiei şi a disociaţiei, mintea umană ar fi lovită de monotonie şi anulată de absurditate. De fapt ea nici n-ar putea exista, procesul fiind definiţia ei. Dar tot de monotonie s-ar sufoca şi o minte expusă unui inedit continuu. Variabilitatea absolută anulează inteligibilitatea necesară funcţionării intelectului, care, în imposibilitate de a reţine, oboseşte şi uită. Remediul împotriva uitării este analogia, deci abstragerea, şi un fapt istoric memorabil înseamnă propriu-zis un fapt devenit inteligibil. Nu are nici un sens să faci „istorie", adică descripţia mişcătorului, dacă n-ai sentimentul intim că în miezul lucrurilor e ceva nemişcător. Cine are cultul exagerat al particularului cade victimă universalului, căci, neputând reţine nimic stabil, ajunge la noţiunea permanenţei instabilităţii, adică la scepticism. Hegel este mai aproape decât oricare teoretician al istoriei de adevăr. Logică şi istorie sunt momente corelative, logica se revelă în istorie, istoria fără inteligibilitate, adunare de momente eterogene, este iraţionalul, neantul însuşi. O istorie nu e istorie decât când revelă un program logic. Numai în modalitatea exprimării logicului stă diferenţa între istorie şi ştiinţele naturale.

Va să zică nu poate fi deosebire esenţială între fenomenele repetabile şi cele singulare, procesul repetiţiei, adică istoria, fiind condiţia însăşi a universalului. Dar să ne întoarcem la explicaţia genetică, prin conexiune, de care se face atâta uz

şi abuz, ca de o procedare esenţial deosebită de explicarea legală. Raport „cauzal" între momente particulare este, cum am spus, un paradox, pentru că orice raport cauzal este *eo ipso* necesar. E de prisos a mai insista asupra faptului că, depăşind treapta senzaţiei confuze, percepţiile noastre sunt nişte apercepţii, că limbajul însuşi cerebralizează orice cunoaştere. Descripţia pură fără mişcare de definire şi generalizare este o utopie psihologică. Când zic, descriind un înger: „această fiinţă are două mâini", gândesc mental, subsumând unei noţiuni: „e un biman". „Are aripi", adaug (iar mental observ: „e o volatilă"). „Părul îi cade ondulat şi blond pe umeri", continui (iar în minte zic: „e o făptură feminizată"). „Ţine în mână o spadă", urmez (dar mental generalizez: „e un războinic"). Prin urmare, descrierea se face prin raportări continui la universale, e un adevărat congres de judecăţi necesare, fără a se stabili însă o ierarhie între ele. Fenomenul descris este desigur un singular, compus însă din universale, adică dintr-o varietate de note, care fiecare în parte poate intra în componenţa unei noţiuni. Prin notele sale, Napoleon e studiabil în antropologie, în anatomie, în fiziologie, în psihologie, în chimie etc. Înlăturând toate aceste note-ferestre către universalitate nu mai rămâne nimic. Singulară este, aşadar, numai interferenţa universalelor. Firul de iarbă nu-i mai puţin personal şi istoric decât Napoleon, şi valul de asemeni, şi înţeleg pe individul prea contemplativ care ar plânge când un picior ar strivi acest fir de iarbă şi alte valuri ar turti acest val. Scriind istoria firului de iarbă, evoci nu mai puţin un număr inevitabil de legi.

Ce înseamnă a stabili raporturi de la cauză la efect între două fenomene singulare? A plouat mult şi trifoiul a crescut mare. Cum am putut ajunge să formulez un raport de conexiune între aceste momente? Evident, numai pe baza

propoziției necesare că umiditatea ajută vegetației. Câtă vreme n-am acest aviz favorabil de la intelect, raportul de contingență nu se poate constitui. O pisică neagră păşeşte pe sub candelabru şi acesta se stinge brusc. Fenomenele sunt contigue ca acelea din istorie, nu-mi trece deloc prin gând totuşi să accept vreo conexiune între ele, fiindcă sunt încredințat că pisicile nu sting focarele electrice. Admit că împărăteasa Maria-Luiza a dat naştere regelui Romei iar nu unei statui, nu numai în baza documentelor, ci fiindcă acest lucru e posibil biologiceşte. Dimpotrivă, acceptând ca un miracol imaculata concepțiune, omul de știință respinge o astfel de geneză nesusținută de nici o judecată universală. Nici o relație genetică nu se poate enunța în istorie fără o premisă majoră, subînțeleasă. De aş afirma că atunci când a izbucnit un război au înflorit ca niciodată toți merii, nimeni nu mă va lua în serios, ceea ce înseamnă că toată lumea e de acord că nu poate fi, sub speța universalității, conexiune între războaie şi înflorirea merilor. Dar dacă explic Revoluția Franceză prin carența pâinii, asta da, e cu putință, pentru că subnutriția provoacă răscularea mulțimilor. Într-un cuvânt, o propoziție particulară nu e valabilă dacă nu se poate converti, mental, într-una universală. Un raport absolut singular e o absurditate. Raporturile seriale de la cauză la efect se pot proclama numai în măsura în care sunt sprijinite, discret, de raporturi necesare. Ideea aceasta de discreție logică formează de altminteri esența istoriei şi asupra ei vom reveni.

În orice caz, de la ideea necesității necesare în istorie şi până la istoria concepută sistematic, cu indiscreție, ca o demonstrație de legi, nu-i decât un pas. Poziția apodictică a avut şi are adepții săi, e drept, azi din ce în ce mai rari. Primează aci concepția biologică a fenomenelor istorice (civilizații, popoare, state) văzute ca nişte organisme cu

naştere, creştere, apogeu, declin şi moarte. *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* de Montesquieu[1] intră în această categorie. Să nu uităm că *Istoria Imperiului Otoman* de D. Cantemir purta titlul latin de *Historia incrementorum atque decrementorum Aulae Othomanicae*, că Stolnicul Cantacuzino vorbea de trei stepene: urmare, stare şi coborâre. Celebra teorie cu *corsi* şi *ricorsi* din *Principi di una scienza nuova*[2] de Giambattista Vico are punct de plecare providenţialist, uşor de tradus însă în termeni raţionalişti, pentru că Providenţa se exprimă în ordinea naturală şi prin sensul comun. Istoriile particulare ale naţiunilor cu ale lor „sorgimenti, progressi, stati, decadenze e fini" înfăptuiesc perpetuu o istorie ideală eternă. E cum am zice că individul promovează speţa. Asta duce la viziunea cicloidală.

Spengler, prin a sa *Decadenţă a Occidentului*[3], nu se depărtează de această concepţie biologică a creşterii şi morţii civilizaţiilor. El însuşi pretinde a face „morfologia" istoriei universale. Unul care reia, fără să ştie, ideea stepenelor Stolnicului Cantacuzino este Kurt Breysig. Acesta studiază sistematic ipoteza „creşterii" biologice, căutând s-o traducă în reguli („Wachstumsregeln") şi s-o combine cu teoria tipurilor şi a ciclurilor. El admite curajos „die Gesetzhaftigkeit der Geschichte"[4]. Capitolele socotite de noi drept simple diviziuni practice (Urzeit, Altertum, Mittelalter etc.) sunt

---

[1] Nouvelle édition annotée par Gabriel Compayré. Paris, A. Colin, 1894.

[2] Milano, Sonzogno.

[3] O Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*. München, 1918-1922.

[4] Kurt Breysig, *Der Stufenbau und die Gesetze der Weltgeschichte*. Zweite stark vermehrte Auflage. Stuttgart u. Berlin, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1927.

considerate de Breysig ca „trepte" necesare de creştere a umanităţii, în felul cum filozofii culturii întrebuinţează „stilurile" (clasic, gotic, baroc, romantic). Punându-se în poziţie transcendentă, adică părăsind serialitatea, şi observând, indiferent unde şi când, aceste faze care implică fiecare, structural, o economie şi un spirit, autorul va constata medievalism la cartaginezi ori primitivitate la unele grupuri umane moderne. Unele state ating toate formele, altele îşi întrerup creşterea. Pe de altă parte, traiectoria omenirii („Der Werdegang der Menschheit") fiind spirală, unele trepte refac cu variante trepte mai vechi. Astfel, prin răsucirea spiralei, Urzeit, Mittelalter şi Neueste Zeit demokratisch stau una sub alta (şi într-adevăr Urzeit-ul e caracterizat prin economie comunistă, Evul Mediu prin corporatism), în vreme ce în partea dimpotrivă stau Altertum Neuere Zeit, Neueste Zeit, imperialistisch (?), luând ca bază structura antichităţii care e notabilă prin autoritatea regală[1]. Este firesc ca Breysig să fi pus un semn de întrebare după imperialistisch. Exact nu putea prevedea viitorul. Dar observaţia lui îi spunea că după o fază democratică, ieşită din revoluţie împotriva absolutismului regal, urmează în chip necesar, în haine de aparenţă democratică, o nouă formă, „des Kaisertumsgedankens, des Cäsarismus". Aşa după Republica Romană, aşa după Revoluţia Franceză. Constatarea aceasta constituie a 29-a regulă a creşterii umanităţii. Celelalte reguli nu sunt mai puţin judicioase. Astfel regula a 17-a stabileşte de fapt ivirea din treapta Altertum a treptei Mittelalter, semnalând cum se naşte o clasă feudală.

[1] Kurt Breysig, *Der Weg der Menschheit (Vom geschichtlichen Werden, Umrisse einer zukünftigen Geschichtslehre)*, III-er Band. Stuttgart u. Berlin, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1923.

Înscăunarea unei puternice regalități aduce după sine crearea unei nobilimi de războinici și funcționari și o satisfacere a familiilor scoase din competiție prin titluri de înaltă nobleță.

Științificismul acesta este vădit incomod. Dacă toate evenimentele istorice pot fi reduse la un prototip, ce nevoie este de a mai nara. Enunțarea legii ajunge. Nu-i nici o trebuință să umplem tomuri întregi cu mereu alte experiențe asupra fierberii apei, folosind pe rând apă din Volga, din Nil, din Tibru, din Mississipi și tot astfel la infinit. Suntem edificați. În realitate, faptele intrând în narația istoricului sunt așa de complexe, încât simplificarea și ridicarea spre legi, chiar posibilă teoretic, nu poate fi niciodată transcrisă definitiv. Toți avem în fața evenimentului istoric un „sentiment" de inteligibilitate, dar toți suntem totdeodată refractari oricărei generalizări. O pagină de interpretări istorice irită și scandalizează. Ea poate cel mult interesa ca eseu, pentru farmecul subiectiv al speculației unui autor, avem totuși noi înșine speculația noastră și preferăm faptele nude ca să medităm *noi* asupra lor.

Am constatat, prin urmare, până acum că o încercare de a concilia în marginile unei științe particularitatea faptelor istorice cu postulatul explicației este concepția genetică, pe care o adoptă în special francezii, G. Monod în istoria generală, G. Lanson în istoria literară, dar și germanii. Ernst Bernheim[1] respinge explicația prin tipuri generale ori prin legi de dezvoltare, admițând numai contiguitatea serială, în sens regresiv. Istoria studiază faptele spațiale și temporale ale evoluției umanității în cauzalitatea lor de dependență. „...Der Ausdruck «Kausalität» ist nicht im Sinne mechanischer Kausalität gemeint", observă Bernheim, ceea ce înseamnă că nu e vorba propriu-zis de cauzalitate, ci de contingență.

[1] *Op. cit.*, p. 9, p. 33, p. 117 și passim.

Dar am explicat că raportul genetic este de fapt susținerea unei simple contingențe printr-o propoziție necesară, ceea ce Bernheim nu recunoaște, fiindcă nu e filozof.

O altă teorie încercând împărțirea contrastelor ridicate de istorie este aceea a valorilor, ilustrată mai ales de Heinrich Rickert, și care atinge un nivel filozofic mai înalt.[1] Rickert vrea să depășească istorismul ce duce la nihilism și să ajungă peste el, la intemporal și etern. Întâi analizează, ca să elimine, regimul științelor naturale.[2] Nu e posibilă aici cunoaștere fără concepție, de vreme ce știința nu studiază direct fenomenele, ci prin mijlocirea noțiunilor. Iar aceste noțiuni, la rându-le, nu sunt un simplu conglomerat de note, ci un complex de însușiri la care a prezidat o judecată. Fiecare noțiune este definită. Mecanismul cunoașterii științifice constă, în fond, în raportarea obiectelor de observație la conceptele definite, în raportarea cailor concreți la conceptul de cal, obiectul științelor naturale fiind Anonimul; adică abstractul. Rickert admite chiar că s-ar putea ajunge la niște „ultime lucruri" reprezentând esența câmpului de observație. Cum se vede, el e un neoplatonic și revine asupra ideii de prototip. Știința nu se ocupă cu realitatea „așa cum este ea", „so wie sie ist", ci cu transcendențele dindărătul ei[3] și cultivă „clarificarea" mai mult decât descripția. Și vorba lui Goethe:

---

[1] O idee despre teoria valorilor își poate cineva face în limba română din lucrarea de informație conștiincioasă *Filozofia valorii* de Petre Andrei (Buc., Fund. Regele Mihai I, 1945).

[2] Heinrich Rickert, *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung. Eine logische Einleitung in die historischen Wissenschaften.* Zweite neu bearbeitete Auflage. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1913.

[3] Heinrich Rickert, *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft.* Zweite umgearbeitete und vermehrte Auflage. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebek), 1910.

„Das Höchste wäre zu begreifen dass alles Faktische schon Theorie ist". Idealul ar fi să concepi că empiricul este la drept vorbind teorie.[1] Fără îndoială, dintre toate ştiinţele naturale, mecanica teoretică este aceea care se apropie mai mult de idealul logic.

Se înţelege de la sine că şi istoria, ca să devină o ştiinţă, are nevoie de un factor transcendent fenomenului pur, de un concept, dar fiindcă aci nu e posibilă noţiunea prin definire, Rickert recurge la conceptul istoric sau individual, la un fel de „fier de lemn". Să vedem ce înseamnă aceasta. Rickert este unul din acei mulţi în Germania, promovatori, pe urmele lui Hegel şi ale lui Dilthey, ai unei *Kulturwissenschaft,* ai unei, mai bine zis, filozofii a culturii. Produsul spiritual al omenirii, văzut ca un perceptum, în plan obiectiv, poate deveni obiect de ştiinţă. Dar fenomenul cultural are aspect specific particular, este opera unei personalităţi, a unui popor, ca atare el nu încape în sfera ştiinţelor cu concept abstract, întemeiate pe cauzalitate. Sfera culturalului se înrudeşte cu aceea a organicului, întrucât stă sub regimul explicaţiei teleologice. Asta înseamnă că faptele particulare sunt raportate la un scop şi capătă o notă de valoare după proximitatea faţă de acesta. Explicaţia aparţine practicului, în înţelesul curent filozofic, şi deci n-are de-a face în mod direct cu „binele" şi „răul" din etică, ori cu „frumosul" şi „urâtul" din estetică, deşi cu toate acestea suntem în acelaşi plan. Putem foarte bine să zicem despre un monstru organic că e „rău" întrucât n-a atins finalitatea pe care o atribuim sforţării sale, scopul fiind ratat. Rickert introduce în bună măsură istoria în sfera culturalului, recunoscând totuşi că printr-o parte ea nu se desprinde de materie. „Die Geschichte hat unter anderen gewiss auch, aber durchaus nicht nur mit

[1] *Die Grenzen...*, p. 117.

Geist zu tun."[1] Însă, prin toate aspectele ei, ea se supune explicării teleologice comune biologiei spirituale şi celei materiale.

Caracteristica faptului istoric este „die Einmaligkeit", aş traduce, în spiritul lui D. Cantemir, „osingurădatitatea", împrejurarea de a fi numai o dată. De aceasta se leagă condiţia unui conţinut de o maximă bogăţie prin raport la sfera minimă, spre deosebire tocmai de conceptul abstract unde conţinutul e minim şi sfera foarte largă. Noţiunea istorică reprezintă un individ, este indivizibilă, nu poate pierde nici o notă fără a se periclita. Cleopatra cu alt nas nu mai este Cleopatra istorică, devine abstracţia femeie. Aşadar, tocmai notele distinctive, care înăbuşe tipicul, constituie caracterul conceptului istoric. Acesta trebuie să fie mereu „altfel", „die Andersartigkeit", „altfelitatea" fiind principiul său. Raporturile dintre conceptele istorice sunt şi ele deosebite de raporturile între conceptele din ştiinţele naturale. O noţiune abstractă intră ca o notă în conţinutul, sau cu sfera în sfera alteia. Astfel noţiunea european intră ca notă (exemplele sunt ale noastre) în conţinutul ideii francez, iar ideea de francez intră cu sfera sa în sfera noţiunii european. Însă francezii sunt europeni numai în baza împrejurării că ocupă un spaţiu în Europa, nu fiindcă sunt raţionalişti, se cheamă întâmplător Lamartine sau V. Hugo şi au făcut revoluţia. Dimpotrivă, noţiunea concretă a istoricului intră cu totalitatea ei de note, ca un întreg indivizibil, într-o altă totalitate, care este „mediul" său, „die Umwelt", şi care la rându-i nu poate fi explicată decât ca un întreg indivizibil, „altfel" faţă de alt întreg. Rickert e înrâurit

[1] Heinrich Rickert, *Die Probleme der Geschichtsphilosophie.* Eine Einfuehrung. Dritte umgearbeitete Auflage. Heidelberg, Carl Winter, 1924, p. 25.

de biologi şi expresia „Umwelt" e mânuită de J. von Uexküll[1]. Făcând aplicare, Napoleon cu toate notele sale personale nu poate fi înţeles decât în mijlocul Franţei napoleoniene, precum însă o Franţă napoleonică fără Napoleon cu toate însuşirile sale rămâne ininteligibilă. Într-adevăr, Franţa numai ca simplă abstracţie ar fi fost o Franţă cu regim imperial; cu Napoleon, ca personalitate, constituie „altfelitatea" epocii bonapartiste. În termeni biologici, frunzele ca in-divizi sunt o parte a individului pom, nu simple simboluri, şi dacă le rupi pomul e diminuat. Şi la fel marea, în care peştele intră ca parte, reprezintă mediul indivizibil fără de care nici peştele nu trăieşte. Rickert subliniază deci importanţa personalităţii şi pe ea se întemeiază şi teoria valorilor. Individul în ştiinţele naturale este doar „exemplar" prin notele esenţiale, referit la conceptul definit. Individul istoric şi cultural, prin caracterul său de „unicat", este, faţă de alt individ mai mare în care intră ca parte constitutivă, semnificativ, „bedeutsam", iar noi am zice mai bine, ca să semnalăm că ne întoarcem la noţiuni vechi, reprezentativ. Goethe, element constitutiv al poporului german, e reprezentativ pentru acesta. Bach este „bedeutsam" pentru familia lui. Şi asta nu prin câteva note esenţiale, ci prin complexitate. Valoarea lui Goethe este de a fi înfăptuit un individ german, spiritualiceşte mai plin.

Exemplul pe care îl dă Rickert spre a-şi susţine teza valorii ca funcţie a indivizibilităţii e acela al diamantului Kohinoor. Tăiat în bucăţi, acest diamant nu mai prezintă acelaşi interes. Valoarea îi vine din personalitate, din inedit. Esenţa lui e totalitatea. Noi am propune un exemplu mai bun, acela al monumentului arhitectural, a cărui valoare iese

[1] Jakob von Uexküll, *Umwelt und Innenwelt der Tiere*. Berlin, Springer, 1909.

din coordonarea părților și utilitatea totului și care, demontat, nu mai înseamnă nimic. Structura indică direcția teleologică.

În privința proclamării valorilor, Rickert afirmă la început că istoricul nu are a califica însuși faptul istoric ci numai a-l raporta la valori, adică a revela semnificația pe care faptul a avut-o pentru cei care s-au văzut reprezentați în acel fenomen. Dar mai târziu își schimbă opinia în sensul raportării fenomenelor istorice la subiectul practic al istoricului însuși, cu motivarea că nu poți înțelege valorificările făcute de alții dacă nu le retrăiești însuți. Istoricul nu poate nara ceea ce nu-l interesează.[1] Într-un cuvânt, istoricul nu e un contemplativ, ci un participant activ la determinarea valorilor.

Cât despre metodă, omul de știință naturală procedează abstractiv, ridicându-se spre tipuri, istoricul și omul de știință culturală face între feluritele particulare o alegere, o „Auswahl", spre a găsi pe cel mai „semnificativ".

Un adept al lui Rickert este sociologul german Max Weber, care primește și el raportarea faptelor istorice la valori, însă la valorile prezente. Chiar și Ernst Bernheim era de părere că trecutul se înțelege prin prezent: „...Es ist darum eine grosse Einseitigkeit, zu sagen, die Geschichte lehre uns die Gegenwart aus der Vergangenheit verstehen wenn man nicht hinzfügt; und sie lehrt uns die Vergangenheit durch die

[1] „...Es wird z. B. niemand politische Geschichte schreiben oder lesen, der nicht die politischen Werte zu seinen eigenen positiven oder negativen Wertungen in Beziehung, setz, das heisst zu politischer Fragen ueberhaupt irgendein wertendes Verhaeltnis hat denn er wuerde, ohne auf diesem Gebiete selbst ein wertender Mensch zu zein, die Werte, welche die Auswahl des historischen Stoffen leiten, nicht verstehen, und daher an den Stoffe selbst auch nicht das geringste historische Interesse haben" *(Die Probleme der Geschichtsphilosophie*, p. 66).

Gegenwart verstehen"[1]. Numai că Bernheim nu explica dacă referința era la propoziții teoretice ori practice. În substanță Max Weber adoptă și conceptele particulare, cărora le zice „Idealtypen" și care nu sunt ieșite pe calea abstragerii, prin definiție, ci de-a dreptul dintr-un particular, ridicat arbitrar la rangul de normă printr-o judecată personală de valoare.[2] Aceste idei-tipuri reprezintă o economie specială a cunoașterii numai în câmpul istoriei și al culturii, unde e foarte greu să definești prin genul proxim și diferența specifică. Ca și Bergson, Max Weber socotește că ideile sunt niște simple mijloace de a produce o tăietură în fluxul empiric și dacă o idee-tip izbutește să coordoneze și să ne facă să gândim, ea e bună. Cum este un german? întrebăm. Cine poate răspunde? Intelectualul fin nu stă la îndoială, ia persoana lui Goethe și o ridică la rangul de idee-tip, zicând: germanul este goethean. Ideea este contestabilă ca și „bovarismul", care și el nu există pozitiv, însă ajută comprehensiunii lumii haotice a istoriei.

Printre teoreticienii germani ai istoriei literare, teoria individualului în funcție universală sub unghiul de vedere al unei biologii culturale e foarte răspândită. De altminteri se reeditează cu altă terminologie cultul geniului, fie om, fie popor. Vom reține doar esența ideilor lui Herbert Cysarz.[3] Acesta concepe istoria literaturii ca o „Geisteswissenschaft",

---

[1] Ernst Bernheim, *Lehrbuch...*, p. 15-16.

[2] Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Tübingen, 1922.

[3] Herbert Cysarz, *Literaturgeschichte als Geisteswissenchaft*. Kritik und System. Halle an der Saale, Max Niemeyer, 1926. Un tablou general asupra evoluției concepțiilor istorico-literare în Germania în Werner Mahrholz, *Literargeschichte und Literarwissenschaft*. Zweite, erweiterte Auflage. Leipzig, A. Kröner, 1932.

ceea ce înseamnă, în spiritul lui Rickert, că ea se ocupă cu obiecte spirituale individuale. Cum se poate aduce particularul viu care trăieşte un moment, un „Zeitpunkt" intensiv, la calitatea extensivă a duratei („Zeitraum"), cum e posibil „verabsolutieren", concretul, se lămureşte prin aceea că omul poate retrăi anume clipe eminente ale istoriei, acordându-le o valoare, spaţializându-le. Cysarz combină idei din Bergson cu idei din Dilthey. Valoare înseamnă, după Cysarz, aşadar, a hărăzi viaţa postumă prin retrăire, iar nu a idealiza. *Vita nuova* a fost un lucru cultural viu şi e acum nemuritoare, fiindcă trăieşte mereu prin noi. „Unsterblich aber ist nicht, was immer gilt und niemals lebt noch gelbet; unsterblich ist, was einmal höchstes Leben war und immer wieder höchstes Leben ausstrahlt, wie Dantes *Vita Nuova*." În felul acesta individualul se fixează. Cysarz reia toată logica cultural-biologică a lui Rickert, socotind că raporturile dintre individ şi sfera mai largă pe care o reprezintă este de la individ la individ, în sensul relaţiei de la tot la parte. Însă partea nu e o subdiviziune abstrasă de tot, fiindcă „Individuum est ineffabile", imposibil de analizat, ci o imagine a totului, reproducând în mic morfologia întregului. Deci Cysarz revine la imaginea alchemică răspândită în romantism a geniului care e un microcosm faţă de macrocosm, sau „makranthropos", cum zice Novalis. Geniul e un nou „Zentrum", care descopere morfologia lumii cărei îi aparţine, un simbol, o hieroglifă a ei. Istoricul procedează totdeauna monografic, ştiind că descriind structura unui individ a deschis o perspectivă spre un plan mai vast.

Relativ la introducerea criteriului valorii în istorie, merită a fi menţionat Ernst Troeltsch, care era un profund spirit etic, dorind moralizarea politicii. „...Die Politik muss bis zu einem gewissen Grad humanisiert und ethisiert werden

konnen..."[1] Troeltsch nu şi-ar exprima această dorinţă dacă n-ar crede în posibilitatea ei, dacă, într-un cuvânt, n-ar socoti că în realitate istoria aspiră la înfăptuirea idealurilor etice. Misiunea istoricului constă deci în a descoperi în enormul râu al vieţii nişte puncte fixe care să constituie un sistem de valori permanente. În ultima analiză, aceste valori sunt acelea care intră în sistemul Eticii. Cu o deosebire. Etica conştiinţei e o disciplină curat formală, mânuind abstracţii desprinse de istorie, în vreme ce valorile etice ale Istoriei se exprimă în persoane concrete, în fapte istorice. Ele constituie valorile culturale şi se cercetează în „Geisteswissenschaften". Şi Troeltsch, va să zică, exaltă personalitatea, în care vede o sinteză etică a haosului istoric. În epocile critice lipsite de orientare, apare deodată geniul care pune ordine şi dă sens negurii, definind o valoare. Însă epocile nu sunt totdeauna conştiente de valorile pe care le perpetuează. De multe ori cristalizările lor se operează, până la apariţia geniului definitor, în sfera inconştientului. Ideea aceasta era şi a lui Hegel, care afirma că un erou chiar poate fi un agent inconştient al Spiritului.[2] Proprii geniului sunt libertatea şi creaţia, iar cum libertatea este esenţa însăşi a eticii, geniul realizează o valoare etică.

În general toţi teoreticienii istoriei sunt de acord a susţine că fără un factor transcendent nu se poate scrie istorie.

---

[1] Ernst Troeltsch, *Der Historismus und seine Ueberwindung.* Fünf Vortraege, Eingeleitet von Fr. von Huegel-Kensington. Berlin, Pan Verlag Rolf Heise, 1924, p. 101. Vezi şi *Der Historismus und seine Probleme* (1922) de acelaşi.

[2] G. W. Fr. Hegel, *Die Vernunft in der Geschichte*, Einleitung in die Philosophie der Weltgeschichte, Neu herausgegeben von Georg Lasson. Dritte abermals durchgesehene und vermehrte Auflage. Leipzig, F. Meiner, 1930.

Întâmplarea în sine, „das Geschehen", nu constituie veritabila „Geschichte". Istoria e mai mult decât istorisirea. „Geschichte ist mehr als Geschichte."[1] De aceea unii şi adoptă vorba „Historie".

A contesta acum cu tot dinadinsul teoria conceptelor individuale cu motivare teleologică n-are sens, întrucât teoria e frumoasă ca teorie şi de altfel, ca oricare alta, cuprinde şi o parte de adevăr verificat. Putem doar observa că ea complică istoria. Teleologia aplicată în câmpul biologicului este o iluzie logică rezultând dintr-o răsturnare de poziţii. Dacă explici mormolocul ca o fază comprehensibilă prin cauza finală care e broasca adultă, n-ai făcut altceva decât să defineşti anticipat noţiunea batracian şi ai spus de fapt că în conţinutul conceptului broască intră noţiunea trecerii prin faza mormoloc. Judecata teleologică are adesea rost didactic. Goethe nu e prin personalitatea lui reprezentativ pentru poporul german, ba putem chiar afirma că în măsura în care este personal scapă germanismului şi se înscrie în umanitate. Este prea adevărat că Goethe poate fi socotit „exemplar" pentru germani în sensul celălalt, teoretic, întrucât notele esenţiale poporului căruia îi aparţine apar întărite la el: imaginaţie, curiozitate şi aplecare spre studiu, tenacitate, cap speculativ, cult al naturii, patetism etc. Dar cu celelalte note care îi încheie personalitatea nu mai intră în sfera germanităţii. Aceste note rămân ireductibile oricărei sinteze, fie cauzale, fie finale. Acesta e şi farmecul personalităţii: de a fi un amestec de inteligibilitate şi absurditate. Geniul e totdeauna o anomalie, niciodată „bedeutsam", adesea foarte puţin etic, şi o naţie poate cel mult să fie mândră că în sânul

[1] Georg Simmel, *Die Probleme der Geschichtsphilosophie*, Eine Erkenntnistheoretische Studie. Zweite völlig veränderte Auflage. Leipzig, Dunker u. Humblot, 1905, p. 96.

ei s-a ivit un astfel de fenomen complex.[1] Farmecul istoriei însăşi constă într-un amestec de clar şi obscur, de previzibil şi epocal. Fără absurditate istoria e proverb, fără concepte istoria e coşmar.

Să încercăm acum a recapitula şi a trage un profit din discuţia problemei conceptelor în istorie. Este, indubitabil, fără sens să faci „istorie", adică descripţia mişcătorului, dacă n-ai sentimentul intim că în miezul lucrurilor e ceva nemişcător. Postulativ, istoria e un absolut revelat, o abstracţie concretă. A expune un material fără a voi să realizezi sau să insinuezi un sistem ar fi o trudă goală. Prepararea materialului informativ presupune deci ipotezele următoare: 1) empiricul demonstrează o finalitate, deci un substrat metafizic, providenţial; 2) empiricul conţine o semnificaţie umană, deci o valoare; 3) empiricul este revelarea fenomenală a unui raport universal. În oricare ipoteză istorisirea afirmă o esenţă. Şi într-adevăr, logiceşte, o istorie a purului eveniment e de domeniul inconceptibilului. Nu e posibilă istoria fără concepte. Specificitatea istoriei stă în chipul cum conceptul se desprinde din concret. El e ca un trandafir care se scutură îndată ce-l rupem, ca un contur în apa mării dispărând înainte de a trage consecinţele formale. Conceptul se divinează, nu rezistă formulat pe hârtie. Gestul istoricului care proclamă că a descoperit o lege e brutal şi stângaci, fiindcă istoria e un fel de ştiinţă ocultă ale cărei mesagii abia afirmate de unele semne sunt infirmate de altele, o transcriere hieroglifică a universalului. E cu neputinţă să

[1] Geniul reprezintă o anomalie faţă de media curentă a omenirii, în realitate este singurul „normal", sugerând adică ipoteza unei norme, unui canon. Oamenii ar trebui să fie inteligenţi ca Platon, sensibili ca Baudelaire, investigatori ca Newton. Noi reprezentăm o umanitate anormală sub nivelul prototipilor.

renunți la concept, deoarece iraționalul concretului pur e monoton, e de asemeni fără tact să rezonezi, fiindcă universalul e tot atât de monoton și de altfel indemonstrabil în istorie, care e disciplina ce permite numai inducția, însă o inducție timidă, discretă. Istoria pendulează, trăgându-și de aci îndreptățirea, între factorul surpriză fenomenală și banalitatea conceptuală, amenințând la tot pasul, din moment ce absolut teoretic nimic nu-i inedit în univers. Tactul istoricului stă în a fugi și de ineditul sistematic, care ar fi haosul, și de tipologia prezumțioasă care simplifică complexitățile și desființează istoria. Îndeobște omul are tendința de a generaliza și cronicile oferă un sentiment de naivitate prin formularele [*sic*] cu care văd orice fapt.

Mai greu este însă de a observa particularitățile. În științele naturale ne interesează factorul identic din două momente consecutive, pe când în istorie, dimpotrivă, tocmai diferențele (dar acestea nu pot exista logiceşte fără identități!). Astfel între Alexandru cel Mare și Napoleon caracterologia stabilește un raport de identitate sub conceptul om, în timp ce istoria se ocupă cu partea reductibilă a fiecăruia, deci cu personalitatea lor, cu resturile adică rămase din procesul abstractiv. Științele insistă asupra necesarului, istoria insistă asupra accidentalului și istoricul bun face tot ce-i stă în putință să obnubileze prin note accidentale noționalul. Dar fiindcă am zis că istoricul insistă asupra accidentalului, am afirmat implicit că el are în intimitate conștiința universalului. Istoricul e un filozof care se preface iluzionat, metodic, de particular, deși în fond el e un blazat. Cine amintește de nasul particular al Cleopatrei sufocă *in nuce* judecata necesară că nasurile feminine perfecte înrâuresc asupra politicului. Dar dacă e un bun istoric, afirmă legea tăcând. Tăcerea logică este eleganța istoricului. Procedeul e comun cu acela al prozatorului, cu o oarecare

deosebire. Romancierul absoarbe uneori legea în ficțiune, istoricul, în câmpul lui, se află în situația de a nu cunoaște legea, explicit, și de altfel el nu inventează situații. Grija lui e de a cruța pe cititor de facilitatea unei inteligibilități pripite, către care acesta este predispus. Pentru acest motiv narează prin hiperbola faptelor adevărate, făcând ca genericul să se recunoască cu o mare dificultate. Este imposibil totuși ca un istoric să nu aibă pe cale inductivă un anume „sens" al lucrurilor. Nu poți expune materialul în vederea unui sistem dacă n-ai dinainte sistemul. Nu aduni faptele chimice înainte de a fi definit chimicul. Așadar, istoricul trebuie să determine întâi valoarea istorică a faptelor, într-un cuvânt, coeficientul de fixitate sugerat de ele. Unde nu e sugestie a universalului, nu este nici istorie. Mai pe scurt, istoria e un sistem patetic cu legi inefabile.

II

O problemă acută în istorie este aceea a obiectivității. Istoricii generali și îndeosebi cei literari sunt expuși unor vehemente învinuiri de a fi „subiectivi". La noi o asemenea imputare ia proporțiile unei adevărate refracții la orice înțelegere filozofică a termenului „subiectiv" și cei mai bine intenționați ocolesc disputa, persistând în vechile clișee.[1]

În ce poate consta obiectivitatea în istorie? În știință ea ar însemna așteptarea ca un număr suficient de experiențe să

[1] De-abia acum semnalez un gest de înțelegere a problemei, însă din partea unui intelectual cu bună pregătire filozofică și cultură literară, d. Jean Livescu (*Sensul și valoarea istoriei literare*, în *Ethos*, III, nr. 3-4, iulie-decembrie 1946).

îndreptățească inducția. În istorie, unde toți recunosc două momente: strângerea faptelor și interpretarea lor, obiectivitate nu poate însemna decât plecare de la fapte autentice. Rigoriștii însă vorbesc des de subiectivitate, de atitudine neștiințifică cu privire la interpretare. Deci se pune întrebarea: obiectivitatea, admițând că cercetătorul n-are intenții neoneste și pornește de la fapte autentice, este numai o chestiune de știință ori de neștiință? Răspunsul este acesta: În afară de autenticitate și onestitate, noțiunea obiectivității n-are nici un sens. Orice interpretare istorică este în chip necesar „subiectivă". Chestiunea, din punct de vedere al teoriei cunoașterii, este clară. Obiectul este corelativ subiectului și nu se poate gândi decât prin mijlocirea lui. Lumea este reprezentarea mea. Propoziția e a lui Kant, care însă decide prin chiar această subiectivitate caracterul de necesitate al cunoașterii. Indiferent de Kant, trebuie să admitem drept postulat, ca să nu cădem în solipsism, un Eu transcendental, loc de întâlnire într-un consens comun al tuturor conștiințelor. Însă chiar acest postulat Eu transcendental nu-i decât o abstracție, pozitivă doar în măsura în care e un proces de gândire al eului meu empiric, și se reduce la sentimentul (subiectiv) că afirm în numele umanității, deci obiectiv. Din subiectul nostru nu putem ieși. A cădea în scepticism din pricina asta e pueril și oricine, văzând o pisică, zice: aceasta e o pisică! și e sigur că cunoaște obiectiv. Lucrurile se schimbă puțin în istorie. Aci zicem: Napoleon a fost un strateg, emitem dar o judecată de valoare și criticii ne strigă: subiectivism! Tot ce putem face e de a dovedi informativ că Napoleon a câștigat multe războaie, că militarii de meserie admiră arta sa, că strigătul însuși „subiectivism" reprezintă o manifestare a subiectului celui care protestează.

Luând dar noțiunea de subiectivism în sens filozofic elevat, vom constata că mai toți gânditorii socotesc că în istorie partea subiectivă a subiectului e mai îngroșată decât partea obiectivă și că tocmai în această deplasare a accentului stă și specificitatea istoriei. Vom da numai câteva exemple.

Una dintre cele mai fine discuții ale acestei probleme aparține lui Georg Simmel[1], kantian. El se ridică împotriva „naivului realism istoric", care consideră istoria ca o „Abklatsch der Wirklichkeit", ca un clișeu fotografic. Pretenția de a nara faptul „așa cum a fost", „wie es wirklich gewesen ist", de a „reda" lucrurile „wie sie wirklich waren" este nefilozofică. Cuvântul de ordine al fidelității pare să vină de la Ranke, după care istoria „will bloss sagen, wie es eigentlich gewesen". Simmel începe prin a face o constatare ce poate fi înțeleasă și în spirit kantian, dar și în marginile psihologiei: o percepție presupune o apercepție, „eine Antizipation", care să cristalizeze datele sensibile și să le transforme în obiect. Așadar, factorul apriori joacă un rol funcțional hotărâtor în formarea imaginii lumii. Cu atât mai mult îl joacă în istorie, unde pornim de la momente eterogene spre a ne ridica la un tablou total. Numai printr-un apriori este posibilă istoria: „Sie ist ein Apriori, das Geschichte, erst möglich macht". Simmel observă pe drept cuvânt că în istorie datele nu stau izolate ca în realitate, coordonabile numai în plan abstract prin silogisme. Ele formează un „Gesamtbild", pentru care e nevoie de o „Synthesis der Phantasie", de un proces de „Verdichtung", de condensare. În scurt, adevărul istoric nu e o curată reproducere, ci o activitate spirituală, asemănătoare cu arta propriu-zisă nu numai prin stil ci și prin structură.

[1] Georg Simmel, *Die Probleme der Geschichtsphilosophie*, mai sus citat.

Dacă trecem acum la întrebarea de există legi în istorie, Simmel răspunde negativ în ordinea ştiinţifică, dată fiind complexitatea faptelor istorice şi imposibilitatea diferenţierii lor. Dar admite „reflecţia metafizică", aplicând mai departe apriorismul său, de la percepţie la judecată. Luând aşa-zisele legi istorice în accepţie categorială, ca nişte anticipaţii ale cunoaşterii istorice pozitive, dându-le rostul de simple orientatoare ale experienţei, în felul ideilor raţiunii pure ale lui Kant, atunci putem accepta noţiunea „legilor". Nu va putea fi vorba totuşi de un sistem ştiinţific ci de o „metafizică a istoriei". Aceasta constituie în istorie un unghi de vedere teoretic. Dar Simmel îmbrăţişează, natural, şi teoria valorilor, cristalizarea teleologică a faptelor, care astfel capătă un „sens", devenind o construcţie a subiectivităţii noastre. Dacă în istorie vedem sau nu un progres, asta depinde de un ideal, a cărui valoare nu rezultă din seria faptelor ci din subiectul nostru însuşi.

În legătură cu inevitabilul aspect axiologic al istoriei, Simmel produce nişte expresii care, mai larg folosite de alţii, au devenit foarte curente. Una este „interesul". Nu încape îndoială, interesul e o moţiune calitativă, o atitudine, o părtinire. Savantul arată interes pentru o anume serie de fapte, dar sub durata sintezei ştiinţifice este indiferent. Simmel încearcă a motiva şi obiectiv deşteptarea subiectului prin interes. Ne interesează, de pildă, extremul şi corelatul său, tipicul, dar adesea extremul, un monstru moral bunăoară, se sublimează pentru noi, introducându-se în tipul „demonicului". În orice caz, a fi interesat vrea să zică a da „însemnătate" lucrului, un accent subiectiv. Multe lucruri din sfera observaţiei abstracte rămân pentru noi fără interes atât timp cât nu ni le reprezentăm ca „seiend", „fiind". Însemnătatea a ceea ce numim „actualitate" vine tocmai din împrejurarea că sunt pentru noi „seiende Objekte". Simmel

exprimă prin „fiind" ceea ce Dilthey va numi „trăit". Trecutul mort capătă altă calificare readus la actualitate, provocând din partea noastră o poziție interesată.

Nu poate fi cazul aci a expune pe larg filozofia lui Dilthey. Putem doar spune că. W. Dilthey păstrează, ca foarte mulți gânditori germani, decoruri din gândirea lui Kant, de fapt fiind mai aproape de Hegel și chiar de Schopenhauer. Dacă reface în teoria cunoașterii, în alt chip, transcendentalismul, nu mai admite în nici un mod speculația despre „die Jenseitigkeit". Ca și Hegel, va fi un ontolog, subliniind esența în universul concret în curgere istorică, și fiindcă totuși face din istorie deductiv o transcriere empirică a absolutului, postulând deci un „Jenseits", va proceda ca Schopenhauer, pornind din inima însăși a vieții, propunându-și „das Leben aus ihm selber verstehen zu wollen", de dincoace, dinspre „die Diesseitigkeit". Traducând cantemireşte, putem zice că Dilthey respinge „dincoloitatea" și afirmă „dincoaceitatea". Deosebirea față de filozofia transcendentală a lui Kant, în materie gnoseologică, este că, în vreme ce Kant analizează în actul cunoașterii un subiect cunoscător pur cu cadre strict formale, Dilthey pune să contribuie în constituirea obiectului tot subiectul și teoretic și practic, adică viața în totalitatea ei. Lumea este nu numai reprezentarea mea, ci producția totdeodată a voinței mele. Schopenhauer însuși nu mai recunoștea nici un moment înaintea corelației subiect-obiect. Subiectul presupune obiectul, obiectul se dă numai în subiect. Așa și Dilthey va considera lumea ca un corelat, „des Selbst", al Insului înțeles însă integral ca viață și, prin urmare, și ca istorie, deoarece omul este un eveniment istoric, o esență istorică. Experiența Insului și a obiectului se dă într-un act unic, indivizibil. Dacă după Kant spiritul contribuia la formația obiectului numai prin

goale forme teoretice, după Dilthey el pătrunde acest obiect cu toată ființa sa, dându-i calitatea de viață și spirit. Procesul de invadare a obiectului prin spirit nu se mai poate chema „Verstand", simplă facultate teoretică, ci „das Verstehen". Spiritul devine obiectiv (formula e hegeliană) și noi ne cunoaștem pe noi înșine ca obiecte istorice, mai bine zis, în valorile pe care le-am creat. Dilthey vede lumea prin cultură. Prin introducerea practicului în formarea imaginii lumii, corelația teoretică subiect-obiect nu mai e suficientă. Ființa noastră integrală și istorică ocupă o poziție față de obiecte, are față de ele o atitudine, o comportare. Deci în loc de Subiect și Obiect, Dilthey întrebuințează noțiunile „Lage" și „Gegenstand". De la Kant, Dilthey va împrumuta și noțiunea categoriilor, numai că acestea nu mai sunt ale cunoașterii simple ci ale vieții. Cele mai însemnate sunt: „das Erleben" (trăirea), temporalitatea, semnificația, structura, valoarea. Numele lor însuși sugeră participarea întregului subiect vital, teoretic și practic, la construirea lumii. „Das Erleben" este chipul caracteristic în care realitatea este pentru mine. Ne oprim puțin la „Zeitlichkeit". Dilthey nu zice „Zeit", după Kant, fiindcă acesta e o formă goală, statică. Temporalitatea are, dimpotrivă, nuanță calitativă. Tăiat în felurite puncte ale vieții, timpul diltheyan este, calitativ, mereu altul. Așa, spre exemplu, e o eroare să socotim că Renașterea înseamnă pur și simplu descoperirea antichității ca realitate fixă istorică: „așa cum era ea". Văzută dintr-o anume poziție de timp, de o lume cu un anume „Selbst" vital, această antichitate renăscută devine o realitate nouă, o altă valoare. Într-un cuvânt, timpul nu poate fi niciodată restituit și evocările sunt trăiri originale. Dilthey va pune în circulație un cuvânt care a făcut carieră: Orizontul. Fiece epocă își are orizontul ei închis din care

vede unilateral universul, lumea este dar viața trăită în orizontul meu.[1]

În domeniul istoriografiei literare, Dilthey a avut mare răsunet și opera lui Gundolf e în bună măsură diltheyană. Și Gundolf adoptă principiul retrăirii materiei, aducerea ei la prezentul viu, adică la orizontul autorului: „Methode ist Erlebnis, und keine Geschichte hat Wert, die nicht erlebt ist: in diesem Sinne Handelt auch mein Buch nicht von vergangenen Dinge, sondern von gegenwärtigen". Pe de altă parte exprimă punctul de vedere al lui Simmel când concepe tehnica biografică drept o alegere în baza unui concept anticipat, a unui apriori. În fond însă Simmel și Dilthey sunt pe aceeași poziție esențială, afirmând că o operă istorică iese prin participarea practică și axiologică a subiectului.[2]

Opinia lui Benedetto Croce este astăzi înrudită cu a actualiștilor diltheyeni. Dar la început nu era astfel. În *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*[3], memoriu din 1893, susținea niște lucruri foarte discutabile. Desigur, titlul e atrăgător. Croce introduce istoria sub conceptul general de artă nu pentru motive formale, ci pe temeiul esenței, combătând pe Joh. Gust. Droysen, care în *Grundriss der Historik* repudia ornamentul literar și declara că istoria e o știință. Într-adevăr, istoria, zicem noi, e soră cu arta, pentru că își produce obiectul din momente incoerente printr-o sinteză a fantaziei. Însă Croce nu se gândea la aspectul

---

[1] W. Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. Leipzig, Berlin, B. G Teubner; Otto Friedrich Bollnow, *Dilthey. Eine Einführung in seine Philosophie*. Leipzig u. Berlin, B. G. Teubner, 1936.

[2] Werner Mahrholz, *op. cit.*, p. 99-113.

[3] Benedetto Croce, *Primi saggi*. Seconda edizione. Bari, Laterza, 1927.

creator al istoriei, ci la un lucru mult mai modest, din câmpul preocupării logice: știința înțelege particularul prin mijlocirea universalului, istoria își reprezintă, ca și arta, particularul ca atare. Deosebirea între artă și istorie este doar aceasta că arta înfățișează posibilul, în vreme ce istoria narează „il realmente accaduto", „redă" faptul „așa cum este el", vorba lui Ranke: „wie es eigentlich gewesen". Dar cum putem noi ști, întrebăm, cum a fost un eveniment istoric, când prezența acestui eveniment e strâns legată de percepția subiectului narator? Bătălia de la Waterloo e o chestiune de redacție și știm bine că Fabrice del Dongo, eroul din *La chartreuse de Parme* de Stendhal, picat în toiul bătăliei, n-a văzut nimic care să aibă aerul de război clasic. Și nici vorbă că alți soldați mai simpli n-ar fi văzut cât el. Ca să scape de această obiecție, Croce făcea distincție între procesul istoric și faptele propriu-zise. Istoria, zicea el, împotriva lui Bernheim, nu este desfășurare, „Entwicklung", ea narează doar faptele procesului. Iată o erezie. Vestirea orei 12 de către pendul e o succesiune de douăsprezece momente narabile numai ca atare. Dar și numai un moment, constituind ora 1, e un proces narabil, o sfârâitură sonoră cu un debut și un final. Faptul „ora 12" este o abstracție rezultată din tăietura noțională pe care o practicăm în mijlocul devenirii, și afirmația lui Croce că poți „nara" momentele scoase din mișcarea evolutivă e un nonsens.

Mai târziu Croce își schimbă părerea și devine „subiectivist".[1] Istoria nu mai povestește faptele așa cum

[1] Benedetto Croce, *Teoria e storia della storiografia.* Terza edizione acceresciuta. Bari, Laterza, 1927.

„...la vera differenza e questa, che lo storico descrive fatti realmente accaduti, il poeta fatti che possono accadere. Percio la poesia e qualche cosa di piu filosofico e di piu elevato della storia;

sunt ele. Faptele în sine sunt indiferente şi calitatea lor istorică rezultă din alegerea făcută de subiect: „Poichè un fatto è storico in quanto è pensato, e poichè nulla esiste fuori del pensiero, non può avere senso alcuno la domanda: quali siano i fatti storici e quali i fatti non storici". Obiectul istoriei este „il Valore" şi când facem, de pildă, istorie a picturii, trebuie să reţinem valorile picturale: „Come mai si potrebbe comporre una storia della pittura da chi non vedesse e godesse le opere delle quali şi propone di dare criticamente la genesi; o quale intelligibilità essa serberebbe per chi non avesse l'esperienza artistica presupposta dal narratore?" Asta nu înseamnă că în istorie punem calificări (bun, rău, progresiv, regresiv). Deci Croce primeşte punctul de vedere iniţial al lui Rickert, raportarea la valori. Dar adoptă şi teoria aducerii la orizontul propriu formulată de Dilthey, în chipul unui aparent paradox: „ogni vera storia è storia contemporanea". Distincţie esenţială între istoria faptelor în curgere şi cele trecute nu poate să fie câtă vreme istoria e un rezultat al trăirii datelor, un proces de

---

la poesia tende piuttosto reppresentare l'universale, la storia particolare."

Aristotele, *Poetica*. Traduzione, note e introduzione di M. Valgimigli. Bari, G. Laterza, 1916, p. 32 (IX).

Les quatre poetiques... par M. L'Abbé Batteux, I, p. 66-67. A Paris Chez Saillant et Nyon, 1771.

„Le récit est un exposé exact et fidèle d'un événement; c'est-à-dire un exposé qui rend tout l'événement et qui le rend comme il est. Car s'il rend plus ou moins il n'est point exact: et s'il rend autrement il n'est point fidèle. Celui qui raconte ce qu'il a vu le raconte comme il l'a vu, et quelque fois comme il n'est pas: alors le Récit est fidèle sans être exact."

L'Abbé Batteux, *Principes de la littérature*, V-e ed., Tome IV. A Paris, Saillant et Nyon, Veuve Desaint, 1774, p. 293.

reactualizare: „...anche questa storia già formata, che si dice o si vorrebbe dire «storia non contemporanea» o «passata» se è davvero storia, se cioè ha un senso e non suona come discorso a vuoto, è contemporanea, e non differisce punto dall'altra". Acum Croce consimte şi el, ca şi Rickert, că nu se poate înlătura din istorie cunoaşterea unui universal, dar că acest universal are „forma particolare". Şi cum, de data aceasta, istoria e gândire, ieşită va să zică din cerebralizarea documentelor, Croce identifică istoria nu cu arta, ci cu filozofia.

E clar că filozoful napoletan se arată fluctuant, intimidat de mişcarea gândirii germane şi de o analiză, cu tot aspectul corect didactic, şovăitoare. Poziţia sa de altfel e o variantă a aceleia a adversarului său G. Gentile[1]. Idealismul actual al sofisticului şi arguţiosului Gentile e o reeditare a subiectivismului lui Fichte, cu unele elemente din Hegel şi mai ales din Bergson, oricât ar fi combătuţi aceşti doi gânditori. Fichte[2] găsea cu totul superfluu, în urma criticismului kantian, de a mai admite un misterios lucru în sine absolut obiectiv şi se refugia în unicul dat real care e subiectul, ceea ce nu înseamnă însă că afirma caracterul de iluzie al lumii. Subiectul concret nu era pentru el decât un punct de interferenţă cu universul ca proiecţie a Eului transcendental. Interesant la Fichte este faptul că el, dezvoltând pe Kant, face din obiect un efect al activităţii practice a spiritului, iar nu al unui moment teoretic. Universul

---

[1] Giovanni Gentile, *Teoria generale dello spirito come atto puro*. Quinta edizione riveduta. Firenze, G. C. Sansoni 1928.

[2] Johann Gottlieb Fichte, *Darstellung der Wissenschaftslehre aus dem Jahre 1801*. Neu herausgegeben von Fritz Medicus, Zweite Auflage. Leipzig, F. Meiner, 1922; acelaşi, *Die Wissenschaftslehre vorgetragen im Jahre 1804*. Neu herausgegeben von Fritz Medicus. Leipzig, F. Meiner, 1922.

e un act liber, „des Ichheit", şi cunoaşterea e indisolubilă de faptă, sau, vorbind în termeni curenţi, de sentimentul coparticipării. Acelaşi lucru îl susţine Gentile: „Chi dice soggetto dice insieme oggetto". Un obiect irelativ la un subiect e un nonsens. Subiectul se constituie subiect al unui obiect, care însă nu e un moment teoretic ci actul pur al experienţei, gândirea devenită concretă. Dar şi vorba gândire, „pensiero", e prea substantivală şi are aerul unui dat abstract, în vreme ce gândirea care îşi reprezintă obiectul e un verb: „pensare". Descartes însuşi a zis: „cogito ergo sum". Gentile împrumută de la Hegel noţiunile de dialectică şi istorie, criticând la Platon şi Hegel însăşi dialectica de concepte abstracte. Numele, regulile, legile, falsele concepte universale, toate bestiile negre ale nominalismului – zice Gentile, în spiritul lui Bergson – sunt în realitate himere inexistente ale gândirii abstracte, limitare prin multiplicitate a spiritului, care e unul şi activ. Interpretând noţiunile de timp şi spaţiu în sens actual, Gentile nu recunoaşte ca moment viu, concret, decât un prezent etern, într-un punct infinit, ceea ce vrea să zică cum că viaţa e o actualitate continuă şi că trecutul însuşi nu devine o realitate, încetând de a fi abstracţie, decât dacă e recunoscut de către subiect ca obiect actual. Tendinţa pedagogică a sistemului gentilian este reactualizarea abstracţiilor inerte, coparticiparea subiectului la crearea obiectului, spiritualizarea universului, care ar deveni tot mai mult o producţie a libertăţii noastre. Bineînţeles, ca şi Fichte, Gentile admite un eu transcendental, superior tuturor subiectelor particulare. E uşor de ghicit care va fi poziţia lui Gentile faţă de istorie. Dacă un obiect nu devine viaţă decât prin actualizare în subiect, alteritatea faptelor istorice apare statică, abstractă şi moartă atât timp cât eul nu o produce etern în sine însuşi, prefăcând-o în prezent concret. Trecutul nu constituie istoria adevărată

decât convertit în actual. Actualizarea gentiliană este foarte proximă, desigur, cu diltheyanul „Erleben".

Nimic original nu aduce, în fond, Johannes Thyssen, care se străduieşte să acopere cu termeni noi şi subtilităţi obsesii diltheyne, înjghebând o critică împotriva lui Rickert.[1] Acesta susţinuse că faptul istoric este „einmalig", adică individual. Thyssen respinge „osingurădatitatea" lui Rickert, sub cuvânt că reprezintă o „Inhaltseinmaligkeit", întemeiată pe ideea unui cuprins deosebit, într-un timp formal, fără calitate. Însă nu e adevărat, adaugă, că unele cuprinsuri sunt unicate şi nu se pot repeta. Depresiuni economice ca aceea după războiul de 30 de ani au mai fost şi după alte războaie, şi originalitatea turburării economice de după războiul de 30 de ani este că a fost atunci şi nu altă dată, împrumutând din această aşezare o calitate. Thyssen propune deci o „Zeiteinmaligkeit", care nu este însă decât „poziţia" subiectului vital a lui Dilthey faţă de obiect, ireversibilitatea fenomenelor temporale, prin faptul schimbării continui a orizontului şi retrăirii trecutului în alte dimensiuni. Şi Thyssen va vorbi despre mărirea fenomenelor istorice („Erweiterung") prin alunecarea lor regresivă, fără ca să se fi schimbat ceva în conţinutul lor. Contemporanii creştinismului au notat aceleaşi ştiute evenimente, dar nu şi-au dat seama de mărimea lor, care e doar un produs al schimbării perspectivei. Interesul faptului istoric decurge de acolo că istoricul, prin selecţia lui, izbuteşte a pune evenimentul îndepărtat în raza prezentului, făcând din el un „für alle Vorhandenes". Prin urmare, alegerea faptelor trecute nu se face cu abstragere de prezent, ci de la nivelul prezentului, trecutul fiind un trecut al acestui prezent, un „die zu dieser Gregenwart gehörige Vergangenheit".

[1] Dr. Johannes Thyssen, *Die Einmaligkeit der Geschichte*. Eine geschichtslogische Untersuchung. Bonn, Fr. Cohen, 1924.

Nuanța teoriei lui Thyssen ne ajută să înțelegem o problemă de metodologie istorică și istorico-literară. Nu se va putea spune nicicând că o materie a fost epuizată. Fenomenul Eminescu este azi unul și mâine altul, prin schimbarea perspectivei. Prin apariția altor poeți, comprehensiunea noastră se modifică și formularea judecăților are înainte mereu alt material. Cu fiecare zi nouă e posibilă principial o carte nouă și o temă aparent închisă stă mereu deschisă.

Erich Rothacker[1], citat des în ultimii ani, combină idei de pretutindeni, din Dilthey, Rickert, Spengler, făcând o filozofie a istoriei complicată. Întâi va admite și el că istoria este „einmalig", ca atare imposibil de conceptualizat. Ca să-și creeze totuși o punte spre universal, desprinde din faptul particular, inexplicabil cauzal, niște forme întipărite care se propagă printr-un proces de „migrație" sau de „expansiune", asemeni inelelor de apă în jurul locului unde s-a aruncat o piatră. În locul cauzalității teoretice pune un raport practic, de sursă diltheyană: răspunsul la situații. Într-o anume „Lage" sau „Situation", omul are un anume „Antwort", o anume „comportare", „Verhalten" (termenul e behaviorist), constând însă nu într-o acțiune directă, ci într-una simbolică. Acest răspuns figurat, caligrafic, este stilul de viață. Istoria, de fapt, are a studia ținutele spirituale din anumite poziții ale oamenilor, altfel spus, culturile. Când vine vorba de „lume", care se vede de la „orizontul" fiecărei culturi, atunci vom constata că fiecare își „alege", după „interesul" său, o „Umwelt". În lumea râmei nu sunt decât lucruri pentru râme. Piatra pe care se cațără cărăbușul devine implicit drumul cărăbușului. Chinezii au descoperit praful de pușcă, nu l-au folosit însă la împușcat, ci pentru fabricarea

[1] Erich Rothacker, *Geschichtsphilosophie*. München u. Berlin, R. Oldenbourg, 1934. (Handbuch der Philosophie.)

artificiilor, interesul lor de la orizontul culturii respective fiind pentru o astfel de lume.

Rothacker atinge o chestiune ce merită atenţia noastră. Întrucât răspunsul omului la viaţă este simbolic şi stilistic, trebuie să considerăm miturile primitive, simbolurile fundamentale drept chipuri în care sufletul unei culturi se exprimă (aci Rothacker bate în apele lui Spengler). Sociologiceşte, se ascunde aci un adevăr. Un mit, chiar o legendă nu pot fi nişte simple fabricate, şi de am presupune fabricarea unora, gestul de a fabrica rămâne însuşi semnificativ. Deci punerea în gardă a lui Langlois şi Seignobos împotriva legendelor, sub motiv că prea adesea sunt eronate, nu-i filozofică: „Il faut se resigner à traiter la légende comune le produit de l'imagination d'un peuple; on peut y chercher les conceptions du peuple, non les faits extérieurs auxquels il a assisté. Ainsi la règle doit être de rejeter toute affirmation d'origine légendaire..."[1] Putem respinge veracitatea faptului, însă legenda însăşi poate fi un indiciu excelent asupra valorii lui istorice. Istoria lui Napoleon e de fapt legenda lui Napoleon. Chiar când avem de-a face cu o falsificaţie, trebuie să ne întrebăm din ce motive s-a născut. „Concepţia poporului" este istoria însăşi.

Nu este superfluu a pomeni şi de eseistul spaniol José Ortega y Gasset, care pune în circulaţie idei diltheyene, gentiliene, fiind foarte la zi.[2] Acesta mărturiseşte izolarea eului şi lipsa de sens a unui altruism fără egoism. Va constata, cu alte vorbe, că eul nostru e un fenomen particular viu, nu o abstracţie. Comunicarea între euri nu se face printr-un raport

---

[1] Ch. V. Langlois et Ch. Seignobos, *Introduction aux études historiques*, 2-e ed. Paris, Hachette, 1899, p. 155.

[2] *Obras* de José Ortega y Gasset, I-II, tercera edicion, corregida y aumentada. Madrid, Espasa-Calpe, 1943.

abstract, ci prin aducerea celorlalte euri la orizontul nostru, ceea ce este egal cu a spune: prin retrăirea, prin comprehensiunea lor. „Esta es la perspectiva basica de la vida... Cada una de estas ajenas vitas tendrá inexorablemente su perspectiva; es decir, que el prójimo se sentirá, a su vez, centro de otro orizonte." Orice este afară de noi, reprezentând o alteritate care n-a fost retrăită prin centrul perspectivei noastre, rămâne o goală abstracție, și așa, se subînțelege, este faptul istoric ca simplu document. Orice obiect devine viață numai din momentul în care se actualizează în timp și spațiu prin mine: „No hay vida en abstracto. Vivir es haber, caido prisionero de un contorno inexorable. Se vive aqui y ahora. La vida es, en este sentido, absoluta actualidad." Nu există cunoaștere absolută sub speța eternității: „todo conocimiento lo es desde un punto de vista determinado". Luând ca pretext teoria lui Einstein, Ortega y Gasset distinge între relativismul lui Galileu și Newton, care e un absolutism, și relativismul lui Einstein, care e un perspectivism. Relativismul celor dintâi se numea astfel doar fiindcă presupunea insuficiența cunoașterii noastre relaționale față de un presupus adevăr absolut. Dimpotrivă, Einstein neagă adevărul transcendental. Orice propoziție este valabilă din perspectiva în care privim lumea, fiind absolută în sine, fără relație la vreun alt absolut. Ortega y Gasset transportă asupra filozofiei acest principiu. Neexistând un unic adevăr absolut, nu interesează filozofia ca introducere în acel adevăr, ci perspectiva filozofului. Atunci viața lui Kant e mai semnificativă decât *Critica rațiunii pure* și autorul arată interes pentru om. „Esta manera de tratar una filosofia no hablando de ella misma, sino de su articulacion con el hombre que la produjo, no es un capricho, ni una curiosidad complementaria. Yo creo que en ella consiste la verdadera substancia de una historia de la filosofia." Cam la fel a

procedat Gundolf, pe cale inversă, nescriind o biografie despre Goethe, ci o carte intitulată simplu *Goethe*, în care se vorbeşte despre om şi operă ca despre un fenomen unic, inanalizabil. Putem trage cu privire la istorie unele concluzii din concepţia eseistului spaniol. Din moment ce tot ceea ce există pentru noi este actualizare la orizontul nostru şi toate perspectivele sunt absolute în sine, atunci, firește, toate viziunile istorice sunt egal de probabile.[1]

Recapitulând, este limpede că o încercare acum, din vanitate, a da o soluţie cu totul nouă problemei nu-i serioasă. Nici unul din teoreticienii analizaţi nu spun ceva absolut nou faţă de ceilalţi şi când unul se încăpăţânează a fi original, inventează expresii inedite. Nu poţi crea o altă lume decât pe calea simţurilor obişnuite. Recapitularea arată totuşi înscrierea problemei şi marginile ei. Astfel suntem toţi de acord că faptul istoric e complicat şi că e greu de extras din el universalul, dar totodată că a înlătura postulatul universalului înseamnă a distruge raţiunea însăşi de a reţine faptele. Deci istoria e o disciplină în care legile n-ajung la formulare şi se insinuează discret. Se înlătură cu desăvârşire pentru o minte analitică pretenţia că istoria „redă" faptul „aşa cum este el", adică cum a fost. Istoria este, în înţeles filozofic, „subiectivă", întrucât obiectul ei se constituie ca atare numai după ce

[1] În autorii pe care i-am cercetat se găsesc toate ideile utile discuţiei şi formulării poziţiei noastre. Bibliografia e nesfârşită şi amintesc doar câteva opere cuprinzând astfel de idei: W. Windelband, *Geschichte und Naturwissenschaft*, 1894; E. Spranger, *Die Grundlagen der Geschichtswissenschaft*, 1905; Sergius Hessen, *Individuelle Kausalität*, Studien zum transzendentalien Empirismus, 1909; Boundeau, *L'histoire et les historiens*, 1888; P. Lacombe, *De l'histoire considérée comme science*, 1894; Ed. Meyer, *Zur Theorie und Methodik der Geschichte*, 1902.

subiectul s-a infiltrat în el şi l-a declarat obiect.[1] Faptul istoric nu se impune cu necesitate, ci printr-un act de libertate a spiritului nostru. Dacă vrem, putem contesta unor elemente calitatea de fapte istorice.

Care este mijlocul de a constitui un obiect istoric, de a sugera prin el universalul, eliminând brutalitatea formelor legale? Teoreticienii vorbesc de valoare, actualizare, aducere la orizontul propriu, condensare („Verdichtung") prin sinteză fantastică, de conceptualizare teleologică, de intervenţia unui apriori etc. Ca efect al unor observări, toate aceste expresii sunt excelente, dar încă neîndestulătoare a demonstra gestul însuşi al istoricului. Ideea de artă, nu prin raport la detaliul stilistic, ci la esenţă, rămâne mereu valabilă, cu excluderea prejudecăţii croceene că istoria împreună cu arta sunt expoziţii ale particularului. Nici să nu zicem artă, ci artificiu. Obiectul istoric răsare printr-un artificiu şi nu există înaintea acestui proces. Iată câteva imagini. Un şir de soldaţi îngheţaţi se târăsc prin zăpadă în Rusia. În fruntea lor, cu capul în piept, înaintează un bărbat care răspunde la numele de Napoleon. Un soldat zace vânăt lângă roata unui cheson. Nişte corbi fâlfâie deasupra unui cal cu coşul pieptului spart. Aceste detalii sunt în sine fără sens şi nu capătă o semnificaţie decât în momentul în care începem să narăm,

---

[1] În direcţia aceasta merge şi gândirea lui Henri Massis (*Jugements*, I, p. 65), cu deosebirea că „punctul de vedere" este dogma catolică. „Aussi bien l'histoire n'est pas et ne peut pas être une science car elle ne porte que sur des faits individuels et contingents; par là même, le caractère scientifique est contraire à sa nature et à ses possibilités. L'historien pour opérer un choix entre faits qui lui sont connus doit recourir a un jugement de valeur qui n'a ni son principe, ni son point d'appui dans l'histoire elle même." Poziţia lui Massis e aceea a lui Rickert din ultima fază cu aspecte din Troeltsch, care pune mai presus de orice valorile religioase.

legându-le printr-un fir epic şi făcând din ele un eveniment, deci o mişcare. Filmul făcut din fotografii statice trebuie pus în aparatul de proiecţie. Atunci vom zice aşa: „Când Napoleon şi-a dat seama că pierduse campania ordonă retragerea, care fu mai grozavă decât operaţia militară însăşi. Pe un ger cumplit, lipsită de hrană, îmbrăcăminte şi vehicule, armata se scurse pe jos. Caii căzeau înfometaţi şi corbii îi sfâşiau aproape pe loc." Ce face aici istoricul? Leagă elementele printr-un nex dramatic, vârându-le într-un scenariu epic posibil (drama şi epica nu se deosebesc decât superficial), creând astfel un „eveniment", „fapt istoric" (în cazul de mai sus, „Campania din Rusia din 1812"), făcând ca un moment să „depindă" de altele.[1] Dacă vrem, putem să numim asta cauzalitate, dar vorba e o imagine, pentru că de fapt avem

[1] Am făcut altă dată o analogie, care azi mi se pare de prisos, cu aşa-zisa Gestaltpsychologie, psihologia formală (reprezentanţi mai de seamă: Wertheimer, Köhler, Koffka, Lewin). Noţiunea fundamentală a acestei direcţii este aceea de structură, organizaţie, formă. Vechiului asociaţionism atomist, care vedea în orice percepţie o sumă de senzaţii, gestaltismul îi opune concepţia percepţiei ca fenomen originar. Fiecare percepţie are o structură proprie, care nu este suma părţilor ci mai mult decât o adiţiune. Fie că forma e chiar în lumea fizică, fie că este un unghi de vedere al nostru, ea trebuie să fie desprinsă din aglomerarea de senzaţii, cu ea începându-se fenomenul propriu-zis. Cu alte cuvinte, cunoaştem în măsura în care recunoaştem o structură prin care organizăm. Sunt mulţi aceia care privesc un tablou fără să-l vadă cum trebuie, fiindcă n-au izbutit să delimiteze contururile. Aplicând această observaţie gestaltistă în câmpul mai larg al istoriei, ajungem la încheierea că faptele, ca să devină fenomen istoric, au nevoie să fie văzute structural, să capete de la noi un sens. Orientări generale despre gestaltism, precum şi bibliografie, în August Messer, *Psichologie,* Fünfte völlig umgearbeitete Auflage. Leipzig, F. Meiner, 1934; Paul Guillaume, *La Psychologie de la Forme.* Paris, Flammarion, 1937.

de-a face cu o simplă contingență, care, ce-i drept, ne dă ocazia, de aci încolo, să avem sentimentul discret că se petrece ceva universal uman. Prelucrarea epică a elementelor nu se oprește aci. Istoricul introduce evenimentul într-un alt scenariu epic mai larg, pe acela în altul și așa mai departe. Campania din Rusia e un „act" sau un „cânt" al epocii napoleoniene, aceasta e o etapă a istoriei Franței etc. Cu cât aspectul textil al narației e mai complex, cu atât opera e mai organică. Nu talent literar propriu-zis se cere istoricului și nici măcar înlăturarea abstracțiilor. De obicei scenariul folosește epic foarte multe noțiuni cu care se ajută ca de niște ițe spre a realiza împletitura. Totul este ca materiile inerte să se miște. Cronicarii au un stil savuros, sunt foarte puțin istorici, din cauză că elementele sunt legate într-o mișcare epică naivă, lăsate aproape în izolare: „După moartea lui Alexandru-Vodă cel Bun au stătut la domnie fiul său cel mare, Iliaș-Vodă, carele au primit și pe fratele său Ștefan-Vodă la domnie, și legând prieteșug cu leșii le-au întors Pocuția cu toate târgușoarele, și le-au iertat și banii" etc. Cu totul altfel, deși mai puțin pitoresc, narează Machiavel și Guicciardini. Scenariul e vast și savant, cu corespondențe nenumărate. Așadar, cine nu știe să nareze nu-i istoric.

Trebuie, spre a înlătura o confuzie, să distingem între „faptele" și „documentele" istorice. Croce numea fapte documentele, care în sine nu sunt narabile. O inscripție, un manifest, o scrisoare, o dată statistică sunt documente, piese moarte ce trebuiesc înviate epic. Contrariu opiniei curente, documentele de la care pornim sunt niște abstracții, pentru că ele intră sub regimul universalității. Lipsa de pâine, condamnările la moarte, exaltarea populară sunt fenomene caracteristice în orice revoluție. Numai Revoluția Franceză e un particular în urma unei sinteze epice. „Faptul" e dar

scenariul, numai acesta poate fi povestit ca simulacru de viață, el e începutul istoriei. Deosebirea între faptele naturale prezidate clar de legi și cele istorice este că pentru aceleași documente istorice sunt posibile mai multe scenarii. Când găsim niște fosile, reconstituim animalul într-un singur mod indicat de figura speciei. Sub regimul geometriei, dacă găsim un colț de cub, putem prezuma un cub, un paralelipiped ori o piramidă și dacă avem indicii mai multe indicăm cu siguranță corpul. Dar în istorie, dacă găsim o jumătate de cub, ne putem aștepta ca restul să fie o emisferă, sau o figură cu totul neprevăzută. În ticluirea unor scenarii stau înaintea noastră mai multe „posibile", toate verosimile. Noțiunea verosimilității e tot atât de legitimă în istorie ca și în artă. Observarea veche a lui Croce că în istorie faptele sunt înfățișate „așa cum au fost" n-are nici o bază filozofică, fiindcă am văzut că n-avem înainte decât documente, iar ceea ce a fost „este" de fapt prin sistemul epic. Singura condiție proprie istoriei este autenticitatea documentelor, pe care nu trebuie să punem prea mare temei, deoarece ne cad mai puțin sub ochi documente, cât construcții epice pe baza lor. Într-adevăr, corespondența, cronicile nu sunt pure documente ci scenarii. Proclamația afișată care vorbește de „mărețele vremuri pe care le trăim" a și ticluit o epopee pe baza momentelor, impunând-o conștiinței contemporane. Autorii de documente sunt cele mai adese creatori de scenarii în care cred și cu care interpretează elementele istorice. Istoricul are a se sluji pentru scenariul său de scenariile altora. El „inventează" pe temeiul documentelor autentice și mai ales pe temeiul documentelor incluse în viziunea conștient sau inconștient epică a altora. Nimic nu este deci cu necesitate adevărat în istorie, ci numai posibil, și e o copilărie să încerci ca prin critică să desprinzi

„adevărul". Poți într-adevăr desface documente autentice dintr-o construcție veche, din dezbaterile parlamentare, de pildă, unde sunt orientate după un plan scenic care nu te satisface, și să le folosești din nou după scenariul tău, care nu e mai obiectiv prin aceasta. Istoricul care, aflând că se bizuise pe o știre falsă, nu mai voia să-și schimbe pagina, verosimilă și așa, avea cap filozofic. Am putea să ne închipuim o istorie ridicată pe documente în totul falsificate, care să fie totuși posibilă și credibilă. Îndeobște, autenticitatea documentelor permite o sinteză epică mai aproape de logica naturii, în vreme ce invenția totală a romancierului e hazardată. Un istoric greșește și când umple prea mult golurile cu ipoteze, fiindcă nu lasă pe cititori să mediteze înșiși și să colaboreze și ei cu scenariul lor. Epica istoricului se cuvine să fie seacă, limitată la coliziunea documentelor în fapte istorice. Literarizarea istoriei are dezavantajul de a provoca perimarea operelor prea patetice, ale căror scenarii ni se par abuzive. Cu toate acestea, rămâne hotărât că istoria există numai prin istorici.

Istoria literară se aseamănă cu istoria generală prin aceea că, deși nu poate fi compusă decât de un critic formulator de valori, ea are nevoie de un cap epic care să scrie o epopee (fie de forme, fie de destine personale). Nu trebuie să pară un paradox că în istoria literară sunt mai puțin importanți scriitorii în sine, cât sistemul epic ce se poate ridica pe temeiul lor. Astfel propunerea cuiva de a se întocmi o istorie literară cu școli, texte, inventate pe de-a-ntregul, nu-i fără filozofie. O istorie literară are un început și un sfârșit și de aceea un istoric nu poate continua pe altul, precum Virgil nu a continuat pe Homer. Fiecare scrie o istorie de la nivelul din care vede nexul epic. Colaborarea contemporană sau succesorală e cu neputință. O istorie a

literaturii e o adevărată „comedie umană" luând ca pretext scriitorii şi se întâmplă uneori, în literaturile noi, că nu poţi să scrii, pentru că n-ai suficiente acte, cu intrări şi ieşiri (şcoli, curente, generaţii), nici o galerie suficient de complexă de eroi...

În încheiere putem formula concepţia noastră istoriografică astfel: Istoria este o ştiinţă cu legi inefabile şi o sinteză epică.

DOMINA BONA

Este obişnuit a se afirma azi că, printre toţi eroii din *O scrisoare pierdută*, singur Cetăţeanul turmentat are o moralitate fiindcă înmânează scrisoarea „andrisantului". Dar se interpretează fals. Cetăţeanul aduce epistola, chiar când nu mai este factor poştal, dintr-un tic profesional. Dimpotrivă, el face una din cele mai grave erori etice în materie poştală: interceptează scrisoarea, citind-o sub un felinar şi o prezintă destinatarului numai după ce a luat cunoştinţă de conţinut. Cetăţeanul simbolizează poporul. Deşi Caragiale a avut în vedere pe interpretul rolului când a atribuit Cetăţeanului starea permanentă de turmentare, noi suntem îndreptăţiţi să desprindem planul fictiv de orice contingenţă istorică. Cetăţeanul este turmentat fiindcă poporul este astfel în concepţia autorului. Turmentat vrea să zică delirant, în veşnică excitaţie iraţională, mistic. Cetăţeanul turmentat este un mistic. Caracteristică vieţii mistice este supunerea, fără probleme logice, la o autoritate străină, la o dogmă. Pentru Cetăţeanul turmentat, zeul sublim în absurditatea lui e guvernul. De la el aşteaptă, cu vădită voluptate de a se supune, mesaje pentru cine să voteze. Toţi eroii din *O scrisoare pierdută* au acest cult al guvernului, totuşi într-un anume moment se produce un mic proces de reflecţiune.

Farfuridi şi Brânzovenescu apar ca protestanţi, propunând lupta „contra guvernului". Protestant este şi Caţavencu, întrucât aparţine unei fracţiuni independente şi e şi liber-pansist. Cu toate acestea, nici unul din aceşti trei nu se pun sub flamura neagră a lui Lucifer, nu tăgăduiesc dogma, de vreme ce aşteaptă cu nerăbdare telegrama de la Bucureşti. Ei au doar o mică veleitate exegetică, protestantă, în cuprinsul religiei. Însă faţă de încercările de Reformă ale celor trei, Cetăţeanul turmentat este un catolic fervent, „mai catolic decât Papa", cum se obişnuieşte a se spune în această epocă, ştiut fiind că papi ca Leon X arătau o simpatie neacoperită pentru păgânătate. Când Caţavencu strigă: „Vom lupta contra guvernului", Cetăţeanul turmentat, „târât de curent" (fiindcă esenţa lui sufletească este devoţiunea), va striga o clipă: „Da! vom lupta contra...", apoi deodată îşi dă seama de blasfemaţie şi vine cu un punct de vedere rigid de Contra-Reformă: „Eu nu lupt contra guvernului".

În tehnica misticismului intră cultul pentru simboluri, fie vii (sfinţi, prelaţi), fie iconografice. Punctul moral cel mai ridicat al catolicismului medieval este acolo unde se conferă femeii favoarea de a simboliza autoritatea divină. A transcende viziunea venerică a femeii şi a deplasa erotica în zonă spirituală, aceasta este opera misticilor. Cetăţeanul turmentat este capabil de un asemenea cult şi în sensul acesta trebuie interpretat memorabilul său strigăt: „În sănătatea coanii Joiţichii! că e damă bună!" Înnobilând expresia prin latinizare, coana Joiţica este deci o „domina bona". Noi ştim că Zoe comite un adulter, pe care Cetăţeanul îl cunoaşte prea bine, n-avem apoi nici o informaţie că ar fi milostivă, sau măcar bună la suflet. Pe Cetăţean, de ebrietatea căruia are oroare, ea pune să-l dea afară. Prin urmare, prin „domina bona" Cetăţeanul turmentat înţelege o însuşire suavă, evocând Spiritul. Da, coana Joiţica e

culpabilă, dar şi Maria a conceput fără nupţii. Păcatul la femeie are caracterul unei revelaţii a Verbului prin procreaţie. Nici unul dintre eroi, de altminteri, nu arată o cât de mică iritaţie morală la ideea că Zoe a păcătuit. Aşadar, Cetăţeanul turmentat are sentimentul suavităţii femeii, a impecabilităţii ei în plan duhovnicesc. În privinţa aceasta, aparţine familiei lui Jupân Dumitrache şi a lui Trahanache. Oricât de dur ar fi regimul în care „dumnealui" ţine pe Veta, e indubitabil că Veta se bucură de un mare prestigiu, în virtutea chiar a slăbiciunii ei. Veta este fricoasă („Ce ţi-e şi cu muierea fricoasă!") şi „ruşinoasă". Această din urmă însuşire (pudor) e un semn al inocenţei sale în care crede „dumnealui".

Jupân Dumitrache şi Trahanache sunt eroii cei mai mistici. În general, după concepţia platonico-creştină, factorul divin se manifestă în trei ipostaze spirituale: adevăr, bine şi frumos. Nici una din aceste idei nu sunt concepte inteligibile, ele rămân nişte mistere invelate în univers. Adevărul din Scriptură e un absurd în care credem tocmai *quia absurdum*. Deci sunt două poziţii gnoseologice posibile faţă de adevăr, după accepţia pe care o dăm acestui cuvânt. Ori admitem transcendentalitatea şi iraţionalitatea adevărului şi ne extaziem în faţa lui, ori dăm însemnătate facultăţii discursive şi încercăm a-l scoate inductiv şi deductiv din propoziţii întemeiate pe experienţă şi pe evidenţă. Putem fi dar platonicieni sau aristotelicieni. Jupân Dumitrache şi Ipingescu reprezintă aceste două atitudini. Când Ipingescu, citind articolul lui Rică Venturiano, ajunge la pasajul „a mânca de la datoriile ce ne impun... sfânta Constituţiune", jupân Dumitrache are o nedumerire, însă o singură clipă nu pune la îndoială sanctitatea textului, bănuindu-l doar ermetic şi inaccesibil pătrunderii lui profane. El zice numai: „E scris adânc", afirmând existenţa unui adevăr metafizic criptografiat, „sotto il velame", cum zice Dante. Ipingescu,

din contră, e o minte plat logică, cu oroare de absconsitate, reducând totul la termenii experienței și ai evidenței. „Ba nu-i adânc deloc", observă el, și traduce pe „a mancă" prin „a mânca". Izbește îndată profunditatea lui jupân Dumitrache, care a simțit că termenul „a mânca" duce în alt plan de gândire, în vreme ce Ipingescu, comentând, se îndepărtează de adevărul original. El e un cartezian care pretinde oricărei propoziții să fie „clară și distinctă", să urmeze principiul evidenței și legile silogismului. Astfel jupân Dumitrache zice către Veta: „Dacă aș ști nu te-aș întreba". Iar Ipingescu, ca un ecou, spune: „Rezon", fiind clar și distinct pentru el că ignoranța e o rațiune suficientă a problematicii. E un tic al lui Ipingescu ca, ori de câte ori aude o frază condusă după toate formele gândirii logice, să exclame: „Rezon". El e un „volterist" (în Ploiești se pripășise odată, spre spaima cetățenilor, un astfel de individ lucid). Când jupân Dumitrache ascultă vorbe criptice pentru el, ca „box populi, box dei!", atunci își exprimă satisfacția zicând: „Vorbește abitir, domnule", ceea ce înseamnă: vorbește invelat, inefabil.

În ordinea etică, Trahanache crede în Bine, având cultul femeii, al prieteniei. Candoarea lui e, firește, umoristică pentru inteligența noastră sceptică, însă sufletul său e sublim. Evidența pentru el reprezintă o infamă plastografie. Adevărat nu e realul percepției, ci realul absolutului. „Firește că nu se poate", declară el placid la ipoteza că scrisoarea ar putea fi autentică. Trahanache are simț pentru absurd și miracol, el e un sfânt care stă pe crucea dezonoarei casnice, convins că „documentul" e o aparență demoniacă.

Cu toate acestea, gelozia lui jupân Dumitrache și a lui Trahanache ne-ar putea face să credem că aceștia au bănuiala pecabilității femeilor. În realitate, amândoi le socotesc intangibile și singura lor preocupare este ca nu cumva anume „bagabonți", prin purtări imprudente, să zdruncine dogma

lor morală în opinia altora. Ei nu sunt geloşi, nu au nici o manifestare pasională din care să rezulte că ar suferi cu fiinţa individuală la pierderea soţiilor. Placiditatea lor explică şi gestul acestora de a-şi căuta în afara instituţiei conjugale un cămin sentimental. Jupân Dumitrache are „ambiţ", tremură de onoarea lui de familist, Trahanache e foarte indignat de „mişelii", de „infamii", se teme deci să nu fie infamat, să nu piardă buna faimă morală. Prin urmare, obsesia acestor eroi este „onoarea", sentiment care stă pe sufletul multor oameni de la şi după 1848 şi care trebuie analizat. El e strâns legat de noţiunea de aristocraţie. (Este de la sine înţeles că vorbim de un 1848 himeric, din ficţiunea literară, că nu facem aci politică istorică, ci politica eroilor absoluţi de literatură, care au psihologia, sociologia, instituţiile lor proprii, condiţionând relaţiile epice. Alături de caracterologie există o tipologie socială veşnică.)

Ce este aristocraţia în plan psiho-sociologic? Tendinţa oamenilor de a se constitui în aristocraţie este un gest etern şi incoercibil şi a analiza fenomenul nu înseamnă nici a aproba, nici a dezaproba. Este învederat că nostalgia aristocratică o au puternic oamenii suferind de un complex de inferioritate individuală, de o Angst a solitudinii biologice. Cine nu se simte destul de onorat prin simpla demonstrare a valorii lui personale încearcă a se refugia sub un prestigiu colectiv, aşa cum barbarii căutau cetăţenia romană. Când Goethe îşi face o carte de vizită infatuată cu titlul de „wirklicher Geheimrath und Staatsminister", scriindu-şi numele „von Goethe", nu ne putem reţine râsul. „Von Goethe" e pueril, e mult mai puţin decât superbul Goethe, de „von" are nevoie omul mediocru care simte nevoia a se refugia sub formula unei stirpe. Dar oamenii în general sunt mai modeşti decât credem şi mai toţi simt necesitatea de a se sprijini pe un prestigiu social. Acolo unde casta şi-a pierdut

importanța, rămâne ideea de națiune ori de rasă, și nu este îndoială că francezul cel mai libertar socotește a aparține unui popor de elită.

Cum se formează istoricește o aristocrație stă în observarea oricui. O ceată de cuceritori, adesea veritabili răufăcători, pun în subordinație pe învinși, constituindu-se într-o clasă privilegiată. Cidul era un bandit foarte meprizat de alți bandiți mai vechi închegați în castă, care considerau mezalianță o căsătorie cu fiicele lui. Însă mai târziu numele de Cid sună ca o maximă nobleță. Formația aristocrației se poate urmări recent în epoca napoleoniană. Cu grăjdari, cu spălătorese, cu oameni scoși din cazarmă, păstrând în fizicul lor toate însemnele originii lor, Napoleon I a creat o nobleță de regi, principi, duci, persiflați la început de aristocrații mai vechi, apoi acceptați. Înseamnă asta că nu există aristocrația? Ea există, și urmașii de azi ai oamenilor noi de atunci sunt niște adevărați aristocrați. Nobleța e un fenomen biologic, având ca efect, în anume limite de timp, o perfecție eugenică fizică și morală. Trăind în condiții privilegiate, urmând anume norme de educație intelectuală și etică, evitând mezalianța cu elemente mai puțin evoluate, aristocratul, indiferent de originea lui ultimă, atinge un maxim biologic colectiv, care, după o anume durată, merge fatal spre degenerare. Nu beneficiază, desigur, decât individul mediocru, omul excepțional avându-și biologia lui unică. Mai mult decât factorul sangvin este determinantă ambianța spirituală. Peste tot și mai ales la noi, în vremea când se afirma o aristocrație legală, mulți indivizi erau niște bastarzi, și fețele brune indicau la unii boieri și originea. Însă ligamentul moral ținea locul continuității fiziologice. Foarte adesea nobleța e o ficțiune a organicului.

Putem deci afirma că o notă a aristocrației este sentimentul continuității între generații, nutrit prin documente și tradiție.

A doua notă este, implicit, închiderea în castă prin excluderea altora care sunt declarați paria. Fără exclusivism nu există noblețe și toate satisfacțiile aristocratului, chiar când nu se mai bucură de privilegii materiale, vine din admiterea unei fatalități care exclude pe alții din cercul de elecțiune.

Acum putem înțelege și ce este onoarea. Acest sentiment nu se leagă de vreun cuprins moral absolut, ca, de pildă, a nu face crime, a nu înșela, a fi milostiv. Dimpotrivă, seniorii făptuiau omoruri, înșelau, brutalizau. Dacă unii nu comiteau astfel de abateri de la etică, asta se explică prin aceea că nu mai țineau la onoare, preferând „umilința" creștină (deși tinzând a-și face un privilegiu și din acest sentiment, prin excluderea vulgului de la anumite ceremonii de caritate, ca „spălarea picioarelor"). Însă un aristocrat este prin definiție „orgolios". Onoarea e sentimentul rezultând din aplicarea codului unei caste, prin care aceasta se separă de restul oamenilor. A nu întinde mâna unui nearistocrat, a nu primi sfidarea lui sunt, de pildă, forme tipice de onoare, prin care se afirmă și se păstrează privilegiile categoriei. Desigur că sunt atâtea aristocrații și atâtea forme de onoare câte cercuri închise există. Pungașii au codul și disprețul lor. Într-o schiță de Villiers de l'Isle-Adam, *Les demoiselles de Bienfilâtre*, asistăm la paradoxul ca o prostituată să moară de rușine când o soră iubește matrimonial. Onoarea castei fusese atinsă.

Din anume obscure porniri biologice, omul tinde să se perfecționeze și să se apere intrând într-un corp spiritualicește fortificat, de unde și năzuința aristocratică. La noi această aspirație se constată pe proporțiile nației întregi, care tinde să umple golul istoric dintre epoca antică și întemeierea statelor românești cu sforțări de a inventa o mitologie, o onomastică, o civilizație. Cât privește pe indivizi, din cauză că n-a existat o aristocrație ereditară, ci numai una funcțională, iar continuitatea a fost mereu zădărnicită de invazia zilnică de

oameni noi, silința de reconstrucție se desfășoară mai ales în ficțiune și ia proporțiile mistificației. Eliade, prea cunoscut ca burghez, preferă să se reclame direct de la Divinitate, Alecsandri se trage dintr-un cavaler venețian, Macedonski dintr-un prinț lituan, Grandea, mai modest, din Byron. Aci nu e numai complex de inferioritate individuală, ci și unul de inferioritate socială, noutatea oamenilor fiind notorie, ceea ce duce la falsificări îndrăznețe, la o constituire în castă agresivă.

Revenind la Caragiale, este clar că de acest soi e „onoarea" eroilor săi, în nici un caz în raport cu onorabilitatea persoanelor după etică. Dar unde-i aristocrația, când aci avem de-a face cu mahalagii? Cu mahalagii, firește, însă constituiți în castă. Jupân Dumitrache face parte din casta negustorilor și respinge ca paria pe papugii, pe „scârța-scârța pe hârtie", pe prăpădiții de amploiați care n-au chioară în pungă. Insistențele acestora pe lângă nevestele comersanților sunt o atingere a onoarei. În cuprinsul castelor sunt ierarhii. Feudalitatea ședea pe acest principiu al solidarității în inegalitate. Dacă disprețuiește pe amploiați, jupân Dumitrache are admirație pentru cultură. Zița, care a urmat „trei ani la pasion", nu-i pentru un „pastramagiu" ca Țircădău. Aflând că se găsește în prezența lui Rică Venturiano, Dumitrache se sperie: „Nu mă nebuni!" Alianța cu acesta o consideră ca o mare onoare, ca un urcuș pe scara feudalității: „Dacă dumnealui cabulipsește să ne onoreze cu atâta cinste..." Camersanții și publiciștii intră în corpul aristocratic al „poporului", care însă nu-i totalitatea locuitorilor, ci numai o parte, cu excluderea altora. A face parte din „popor" înseamnă a fi „patriot", sau, după excelenta definiție a lui Ipingescu, a fi „d-ai noștri". Și Venturiano și Dumitrache „e d-ai noștri".

Iată dar cum populismul liberalilor de la 48 în opera lui Caragiale are forma unei psihologii de protipendadă. Dar şi în plan real dăm de o astfel de mentalitate, inerentă umanităţii. O gazetă liberală (după citările lui Maiorescu) atacă *D-ale carnavalului* de Caragiale sub motiv că e culeasă „din locurile unde se aruncă gunoiul", punându-se cuvintele de libertate şi egalitate, spre insulta poporului şi a instituţiilor ţării, în guri de „femei de stradă de cea mai joasă speţă, bărbieri şi ipistaţi". Prin urmare, pentru liberalii de la 1885 bărbierii şi ipistaţii nu făceau parte din popor, nu erau „d-ai noştri". În literatura franceză, dimpotrivă, un bărbier, Figaro, simboliza spiritul critic popular. Tendinţa, aşadar, de a defini onoarea prin excluderea de la beneficiul ei a unor categorii de indivizi este obştească şi ca atare, fiind în firea lucrurilor, calificarea etică a unui astfel de gest e de prisos.

Onoarea se menţine prin unele demonstraţii obligatorii, ca înregistrarea insultei şi reparaţia. Este extraordinar pentru cine urmăreşte dezbaterile parlamentare ale vremii ce iritabili sunt deputaţii la cele mai inofensive cuvinte. Onoarea se hrăneşte din expediente spectaculoase. Tot astfel în Caragiale. Când Farfuridi vorbeşte de moftologii, scamatorii, Popescu sare violent: „Domnule, retrage-ţi cuvântul". Duelul înfăţişează acţiunea cea mai aptă să sugereze constituirea în castă şi sensibilitatea onoarei. Aricescu e provocat la duel de doi ofiţeri traşi la sorţi de batalion, fiindcă ar fi atins onoarea armatei. Unul propune ca adversarii să înghită fiecare câte un hap, dintre care unul nociv. Aricescu voieşte să se bată cu pana. Altă dată va răspunde cu bastonul. Noi râdem de Aricescu. Însă Maiorescu nu-i mai puţin ridicul. În 1885 schimba la hipodrom un glonte de pistol cu Stătescu şi era mândru că duelul său făcuse pretutindeni „cea mai bună impresie". Şi jupân Dumitrache are noţiunea satisfacţiei în stil comersant, totuşi

n-admite hazardul participării egale la ostilități. El „umflă" pe atingătorul onoarei lui, aducându-l în fața instanței sale. Duelul e înlocuit cu un sistem juridic ad-hoc.

Ceea ce surprinde la eroii lui Caragiale îndeobște este lașitatea. Curajul lui Farfuridi se reduce la a trimite o anonimă. Cațavencu, cel așa de agresiv și care face speculațiuni pe temeiul onoarei, tremură când Tipătescu umblă după el cu bastonul, și strigă: „Ajutor! Săriți! Mă omoară vampirul! prefectul asasin! ajutor!" Rică Venturiano, în panică, cheamă în ajutor pe Sfântul Andrei, arată o pusilanimitate ilariantă. Și alți eroi ai lui Caragiale, mai puțin caricați, sunt lași. Explicația e aceasta: „Onoarea" acestor eroi depinde de o aristocrație de corp foarte fictivă și reprezintă numai un instrument de promovare personală. Și Cațavencu și Venturiano și ceilalți urmăresc buna lor stare individuală, iar apelul la casta „ai noștri" e un simplu mijloc. Ei sunt oameni cu totul noi, fără trecut și deci și fără educație de clasă. Un aristocrat veritabil e un om care a înțeles că interesul lui personal se realizează prin speță, încât toate silințele lui sunt în vederea afirmării specifice, chiar cu sacrificiul ființei sale. Prin moartea eroică a unui strămoș, urmașul în viață se bucură de prestigiu, așadar și el e gata oricând a se jertfi pe sine spre a consolida familia. Instinctul de conservare individuală a fost absorbit de instinctul de conservare rasială. Astfel indivizii unei nații preferă să moară spre a salva patria lor. Dar Cațavencu, Venturiano n-au cultul strămoșilor, nici îngrijorare de progenitură. A pieri înșiși li se pare absurd. Mai este și altă cauză a lașității. Aristocrații nu acceptă rezolvarea chestiunilor de onoare decât în mijlocul clasei lor, spre a evita riscurile. După o lungă rutină, ei au convenit tacit de a face demonstrația reparației, însă după un cod rezonabil, care cele mai adese reduce totul la proporțiile unei reprezentații fără mari riscuri.

Cum Cataveneu şi Venturiano de o parte n-au legături organice cu Tipătescu şi jupân Dumitrache pe de altă parte, ei se tem de prepotenţa acestora şi nu greşesc. În plină paradă aristocratică, ei se simt invadaţi de instinctul de şerbi şi recurg la metoda dramatizării suferinţei spre a stârni mila, ţipând la fereastră ori faţă de femei.

Prin individualismul eroilor se lămureşte şi trăsătura de caracter care a fost numită amoralism. Într-adevăr, eroii lui Caragiale sunt amorali, fiindcă n-au noţiuni de morală. Iar morala înseamnă operaţie practică în funcţie obiectivă, apărarea intereselor proprii esenţiale prin afirmarea intereselor transcendente. De fapt ei participă la constituirea unei societăţi noi, fără dificultăţi, prin absenţa unui conţinut vechi. Acest fenomen se observă în felul cum interpretează ei noţiunea de politică. Dandanache pare un stupid, insensibil la orice gingăşii etice. El e doar peltic şi suferind de amnezie, încolo aplică curajos şi rece o metodă, anume „machiaverlâcul", după care, în interpretarea lui şi-a lui Caţavencu, „scopul scuză mijloacele, cum a zis nemuritorul Gambetta". Conform acestei filozofii politice, Dandanache înţelege că nu trebuie să-ţi ţii cuvântul dat: „Eu am promis? când am promis? cui am promis? ţe-am promis?" A folosi şantajul se cheamă pentru el „c-am întors-o cu politică". „Aminteri dacă nu-mi dedea în gând asta, nu m-aledzeam." Dandanache e mândru de geniul lui politic, de dezbărarea de orice prejudecăţi în urmărirea unui scop. Singura deosebire între el şi Machiavel este că acesta din urmă admitea călcarea moralei numai de către Principe şi în plan politic, în vreme ce Dandanache şi Caţavencu înţeleg prin politică atingerea unui folos strict personal. Pentru dânşii statul nu e abstracţiunea care-i cuprinde şi pe ei, ci un inamic, un boier de la care se cade să smulgi cât mai mult, pensie veche şi leafă nouă, precum zice conu Leonida: „Treaba statului... e datoria lui

să-ngrijească să aibă oamenii lefurile la vreme..." Porniți de la această premisă falsă, ei trag o serie de consecințe după toate regulile logicii. Statul e confundat cu guvernul, acesta e confundat cu partidul și în cele din urmă partidul e confundat cu oamenii care îl compun. Pristanda e om de casă al lui Tipătescu și prin „datorie" înțelege executarea tuturor acțiunilor cu caracter personal de partid și de familie. Într-un cuvânt, în toată această aparentă societate liberală (a ficțiunii) observăm o mișcare incipientă de organizare mistic sau interesat feudală. Cetățeanul turmentat acceptă tutela guvernului, Trahanache și Tipătescu stau în raporturi de fidelitate, Cațavencu e în căutarea unui senior. Toate raporturile din societatea veche sunt reluate cu alți termeni în casta „d-ai noștri", cu deosebirea că membrii nu sunt solidari, căutându-și egoist oriunde un vasalaj profitabil, ba chiar cultivând două deodată, ca Leonida.

Formula care a devenit curentă prin Maiorescu a formei fără fond trebuie radical reformată sau măcar aplicată just. Firește, ca instrument polemic și cu raportare la valorile epocii, expresia este excelentă și nu poate fi vorba de a tăgădui frumusețea gestului critic maiorescian. Ce înseamnă în general fond sub raportul manifestărilor culturale? Existența unei mari tensiuni a spiritului sub întreită înfățișare: intelectuală, pasională și volitivă. Fiind vrea să zică proces, i se opune placiditatea: incuriozitatea, apatia, inerția. Întrebarea firească este dacă oamenii de la 1848 pe care îi ironizează Maiorescu sunt lipsiți de acest fond, care i-ar face, în sens filozofic, aculturali. Ei, dimpotrivă, au un exces de fond. Maiorescu confundă fondul sufletesc cu depozitul obiectiv al cunoștințelor, cu instrucția. Pentru el o greșală de cronologie, o ignoranță în materie prozodică, o lipsă de documentare bibliografică sunt diminuări de „fond". Ceea ce este complet fals. Un profesor care cunoaște pe

degete sistemele de filozofie nu-i şi un filozof, iar Böhme, cizmar şi vânzător de mănuşi de lână fără erudiţie, era filozof, fiindcă gândea. Prin urmare, fondul este gândirea. Desigur că în ştiinţă lipsa de documentare supără şi întârzie găsirea adevărului. Totuşi chiar curiozitatea primează asupra cunoştinţelor. Junimiştii aveau aerul de a combate superficialitatea, însă superficialii, într-un înţeles nobil, erau ei, fiindcă îi preocupa numai superficia lucrurilor. Lui Cantemir celui chinuit de întrebări filozofice, dar exprimându-se încâlcit, lui Conta, care se hazarda în probleme de metafizică, îi preferau un bun manual de gramatică sau de logică. Nu se poate afirma că n-a fost folositoare o astfel de atitudine superficial formală, fără preexistenţa unui fond ar fi fost inutilă. Fondul era, înaintea lui Maiorescu, un fond fără formă gramaticală, în timp ce el pretindea că e o formă fără fond. Când citeşti discursurile, remarcabile, ale lui Maiorescu, constaţi cu surprindere carenţa fondului. Sunt cuvântări în chestii personale, formulări de reguli în materie de dezbatere parlamentară, mai rar, fără nici o ţâşnire ideologică veritabilă. Stilul e perfect, fondul infinit absent. Maiorescu ironizează pe Giorgio Brătianu, care îl acuzase că e materialist şi libercugetător, făcând caz gramatical excesiv de adverbe ca „succesivamente". Nu e în chestiune valoarea discursului lui G. Brătianu, ci prezenţa „fondului". Oratorul făcea evocări de ordinul sublimului:

„...Ceea ce noi credem imoralitate, suflet etc. e iluziune după d. Maiorescu şi şcoala la care aparţine. Singurul lucru care e real şi pozitiv e moartea. De aceea istoria umanităţii nu e decât o lungă procesiune de umbre care trec între ziuă şi noapte, pentru a cădea toate succesivamente în acel abis obscur, vag, insondabil, care se numeşte noian, singura atmosferă a universului."

Nimic nu este aci rizibil. Procesiunea de umbre în trecere între ziuă şi noapte, atmosfera universului, acestea sunt semnele unei mari imaginaţii. Ridiculă poate să pară punerea în Cameră a unor astfel de chestiuni. Dar tocmai asta dovedeşte naiva seriozitate a acelor oameni. De vreme ce însuşi Maiorescu declarase că e liber-cugetător şi acum era ministru al Cultelor, era firesc ca o minte profundă, fie şi ridiculă sub alte raporturi, să privească lucrurile din contingent până în absolut. Un stat catolic ca vechea Spanie inchiziţiona asupra edificării catolice a dregătorilor ei. Spania nu era decât o simbolizare istorică a ordinii divine. Liberalii de la 1848 (fictivi sau, în măsura în care îşi făceau o imagine ideală despre misiunea lor, trăind într-un fel de ficţiune diurnă) erau mistici, credeau în Spirit, era firesc deci să ceară ca „ai noştri" să aibă clar în minte programul de desfăşurare a Absolutului şi să se teamă de minţile demonice. Eliade nu poate să ia atitudine politică până ce nu examinează structura universului de sus până jos, descoperindu-i „treismele". Chestiunea nu era neparlamentară, mergea însă în Spania Contra-Reformei ori în statul papal. Cât de „profund" era G. Brătianu se vede de acolo că, nemulţumit cu indiferentismul nostru şi cu profesarea politicii fără baze metafizice, a plecat în Italia şi a trecut la catolicism.

Întrucât îşi punea probleme formale, Maiorescu era el însuşi profund. Obiecţiile lui sunt totuşi (depăşind limitele polemicii) neîntemeiate şi presupun elogiul superficialităţii. Astfel în 1908 criticul disprețuia nu numai opera de istoric a lui Xenopol, dar şi acea de teoretician, socotindu-l pe Xenopol „încurcat în formularea unei pretinse legi istorice". Toţi gânditorii de specialitate au discutat teoria lui Xenopol şi dacă această teorie se poate examina critic sau e naiv formulată, ea nu e mai puţin profundă. Istoricul de la Iaşi îşi

dădea seamă că nu poți întreprinde o operă istoriografică înainte de a avea o poziție în cunoașterea istorică. Felul cum își exprimă Maiorescu disprețul e și în neconformitate cu filozofia lui Xenopol și un semn de incuriozitate.

Când frecventăm acum lumea lui Caragiale, ce vedem? Ea are un fond uneori haotic, fiind numai insuficientă stilistic, de unde comicul. Conu Leonida atinge probleme filozofice fundamentale. Întâia este vestita teorie a „fandacsiei", după care, în anume condiții psihice, „și nimica mișcă". Cu aceasta intrăm în plină discuție a noțiunii de adevăr. Singură senzația nu-i o bază de cunoaștere. Leonida exprimă în termenii lui naivi neîncrederea în lumea fenomenală, setea lui de cunoaștere trainică. Trahanache aparține aceleiași familii de spirite epistemologice. Experiența l-a făcut pe Trahanache să-și sprijine orice afirmație pe „docoment". Asta e și părerea lui Iordache bărbierul, care susține că după „naturel toate trebuie să aibă o bază, măcar cât de mică, dar să fie bază", că nu poți merge prin ploaie fără umbrelă și să zici că e soare. Bărbierul Iordache ironiza filozofia aparențelor cu imagini de bun-simț în stil Voltaire. Trahanache e mai adânc. El, pe de o parte, își pune întrebarea dacă „docomentul" e autentic. „Plastografii" în epoca romantică se făcuseră multe și termenul era la modă și la noi, mai ales după falsificația de atelier asakian a pretinsei cronici a lui Clănău. Pe de altă parte, trecând la critica elementelor, Trahanache procede de la metafizic la fizic. Argumentația lui e aceasta: „Docomentul" e o aparență, de cele mai multe ori amăgitoare. Cunoașterea adevărată e o idee. Este în afară de orice discuție că Tipătescu e un amic. Deci „docomentul" nu poate fi decât fals. Solid întemeiat pe cunoștințe ideale, Trahanache refuză expertiza ca fiind de prisos.

Conu Leonida are procese intelectuale și mai amețitoare. Informația lui este că în republică toți cetățenii vor primi o

leafă bună pe lună. La observarea că primeşte pensie, el răspunde: „Pensia e başca, o am după legea a veche". Lucrul e comic pentru noi, mai ales fiindcă ideea de a primi leafă din oficiu ni se pare fantezistă. Admiţând-o politiceşte, punerea problemei e justă. Totdeauna categoriile sociale ţin să păstreze drepturile câştigate şi nici o revoluţie n-a anulat pensiile. Pe de altă parte, revoluţia trebuie să aducă un avantaj nou, altfel nu ia fiinţă. Între leafă şi pensie este o contradicţie rezidând în natura lucrurilor şi pe care conu Leonida o conciliază printr-un principiu superior: „Republica este garanţiunea tuturor drepturilor". Oriunde găseşte o contradicţie, Conu Leonida o elimină. Astfel a declarat că nu-i „revuluţie", pentru că nu e voie de la poliţie să se tragă cu pistoale. Cu toate astea s-a tras cu pistoale. Conu Leonida găseşte un distinguo. Nimeni n-are voie să dea cu pistolul, afară de poliţia însăşi, şi în cazul acesta a fost poliţia în persoană. Surprins în contrazicere, aşadar, Leonida înlătură îndată contradicţia fără a o tăgădui, pentru că are conştiinţă dialectică. Că mândria îl împinge să acopere inconsecvenţele, n-are de-a face, esenţial este că are sentimentul a fi dator a reduce totul la unitate. Aşadar, conu Leonida posedă noţiunea de sistem. Niciodată într-un alcov de mahala nu s-au dezbătut asemenea probleme grave cu o femeie. Numai Gheorghidiu al lui Camil Petrescu predă o lecţie de filozofie soţiei sale, în pat. Lecţia e copiată dintr-un manual de istoria filozofiei şi cu totul inoportună, femeia fiind distrată şi nereceptivă. Efimiţa, din contră, e curioasă, face obiecţii logice şi are incertitudini, şi toată dezbaterea se urmează sub impresia evenimentelor.

Fără îndoială că frazeologia lui Caţavencu este ridiculă. Din punct de vedere al instrucţiei, el nu ştie lucruri elementare şi chestiunea cu faliţii care ne lipsesc e lamentabilă. Dar ce delir de „idei"! Pentru întâia dată un

român întrevede politica țării filozofic și științific. Că expoziția ideilor este extravagantă nu importă, fundamental este că eroul trăiește mari senzații ideologice. El a intuit sensul câtorva noțiuni (progres, rațiune, economie, cultură, cugetare liberă), rămânând deocamdată în faza lirică. Beția lui nu-i de cuvinte, ci de idei. Lipsit de erudiție, Cațavencu gândește cu mijloace proprii. Când își va da seama de erorile materiale și se va informa la o bună școală, atunci el se va numi Maiorescu. Dar și exaltația ideologică va dispărea. Cațavencu va deveni profesor. Un Cațavencu ilustru este Hasdeu, care pornește în toate direcțiile, delirând fără erori vizibile de stil, nu mai puțin haotic, beat de a lua cunoștință de tainele universului. Hasdeu era un romantic, Cațavencu e și el romantic.

Caracteristica gândirii romantice este expunerea absurdului într-un sistem logic, plecarea de la un termen irațional, afirmat mistic. Asta face Rică: „Domnule, Dumnezeul nostru este poporul: box populi, box dei!" Aceasta e verbigerație curată. Desigur. Cu mai multă distincție stilistică, marii romantici nu procedau altfel, fiindcă ei erau logologi, atribuiau verbului o esență. A profera cuvinte incoerente nu înseamnă a fi și fără fond. În cel mai rău caz, fondul eroilor lui Caragiale este incoerența, care constituie totuși un conținut pozitiv, o tensiune a spiritului.

Excitației ideologice îi corespunde patosul. Maiorescu era rece, aproape apatic, Caragiale e nervos, sentimental, pasional, în general spasmodic și toată această dispoziție a trecut în eroii săi cei mai cinici. Trahanache pare placid fiindcă recomandă mereu „puțintică răbdare". Acesta e numai un principiu politic. El e prin temperament un înflăcărat prieten, un Orest pentru un presupus Pilade. Jupân Dumitrache e teribil, e „Inimă-rea", Cațavencu plânge cu

hohote, Chiriac scoate spanga de la puşcă să se sinucidă, Rică e „nebun de amor."

Întrucât priveşte femeile, sub aspect pasional, avem patru specimene: coana Zoiţica, Veta, Ziţa şi Miţa republicana. Zoiţica este distinsă la limită, temătoare de reputaţia ei. N-avem nici un indiciu că ar fi ignorantă, nici unul că ar fi vulgară, ori lipsită de sentiment. Caragiale a intuit că o „domina bona", o femeie care este idolul bărbaţilor (Trahanache, Tipătescu, Caţavencu, Pristanda), nu trebuie zugrăvită realistic. Zoe e în faza plastică a icoanei, puţin hieratică. Veta e redusă mintal şi lipsită de imaginaţie. Nu pricepe „comediile alea". Când din greşală Rică declamă în faţa ei: „Angel radios... mi-am pierdut uzul raţiunii" etc., ea nu gustă acest stil figurat şi strigă: „Săriţi!" Cu toate acestea spune şi ea versuri, însă pe muzică, fără sentimentul lor analitic. Ziţa este aceea care suplineşte deocamdată pe Madame Bovary. E nutrită cu lecturi romanţioase, detestă clasa pastramagiilor şi idealizează pe „monşerul" ei. Miţa republicana profesează o erotică violentă, aruncă cu „vitrion". În general, sub aspectul emoţional, femeile caragialeşti sunt inferioare bărbaţilor. Dragostea lor nu e adulterină decât juridiceşte. Legăturile între Zoe şi Tipătescu, Veta şi Chiriac sunt cvasimatrimoniale, fără sentimentul păcatului şi al primejdiei. Ziţa şi Rică se vor căsători. Pe de altă parte, femeile înţeleg pe bărbaţi, se ridică până la relativele lor culmi. Ziţa, bunăoară, adoră pe „monşerul" ei. Ea nu e o Cătălină şi între platul Ţircădău şi genialul în felul său Venturiano, ea nu ezită a păşi după cel din urmă. În lumea lui Caragiale nu sunt misogini.

Situaţiile pe care literatura universală le-a afirmat, fie ele serioase ori comice (comicul e oricând reductibil la un mod serios), ne dau prin comparare o imagine a locurilor pline şi a celor goale. În erotică ele sunt aproximativ acestea: cazul

Paris-Ahile-Elena: expediția primitivă pentru o femeie; cazul Dante-Beatrice: cultul pentru o femeie-simbol; cazul Petrarca-Laura: devotament platonic pentru o femeie; cazul Romeo și Julieta: dragostea juvenilă incoercibilă. În cazurile de mai sus, între bărbat și femeie se presupune o tacită consimțire. Mai sunt, de asemenea, cazuri de sentimente în disensiune: Didona, Fedra, doamna Bovary, Ana Karenina, femeile înșelate de Don Juan. Să încercăm a clasifica eroinele lui Caragiale. Coana Zoițica, Veta ar fi în situația doamnei Bovary, întrucât, nemulțumite de soții lor, caută o iubire ideală. Însă doamna Bovary suferă prestigiul cărților, e un Don Quijote feminin care crede în ficțiuni. Ea aspiră la o lume superioară celeia în care o ține medicul de provincie. Dimpotrivă, Zoe nu iese prin Tipătescu din mediul originar, Veta, prin Chiriac, chiar se coboară. Așadar, n-avem de-a face cu un bovarism. Atunci e cazul Fedrei sau al Anei Karenin. Însă iubirile Zoei, Vetei nu sunt tragice, nici nemulțumite. Pentru a reprezenta o mare pasiune, eroinele ar trebui să aibă sentimentul culpabilității, pe care ele însă nu-l manifestă. Momentul seducțiunii, care este esențial pentru măsurarea tensiunii lor emotive, ne e necunoscut. Starea lor socială e bigamia tihnită. Din comediile lui Caragiale și din literatura română îndeobște reiese că femeia nu întâmpină nici o dificultate în expansiunile ei erotice, ba mai mult (judecând după schițele lui Caragiale), că are totala consimțire a soțului. Fără piedici însă nu poate să se dezvolte marea pasiune. Astfel, deși cu manifestări patetice, situațiile sentimentale rămân nedezvoltate. Zița e un fel de Madame Bovary sub raportul mirajului unei alte lumi. Cum însă ea nu întâmpină nici o piedică morală în relațiile cu Rică, se poate înscrie în categoria Julietei. Întrevederea furtunoasă dintre cei doi e o caricatură a întâlnirilor dintre Romeo și Julieta. Rică este exaltat și poetic, Zița vrăjită și

decisă. Lipseşte ceva: inocenţa din partea Ziţei, care a mai fost măritată. Admitem că a rămas cu o castitate literară, cu o sete pentru marea ceremonie erotică. Nu întâmpină totuşi refuzul tutorilor, pentru ca să ne dăm seama de violenţa instinctelor. Ştim că Rică e laş, prin urmare nu e nici o nădejde să moară de melancolie sexuală. Rică şi Ziţa sunt eroi livreşti, delirează de emoţia romantică teatrală, au sentimentul a juca un spectacol inedit în mahalaua şi ţara lor.

Din cauza acestor împrejurări nici Tipătescu, nici Chiriac, nici Rică nu sunt donjuani. Acest tip rămâne neînfăptuit încă în literatura română şi probabil irealizabil. El presupune gustul subtil pentru varietatea femeilor, perversitatea de a asculta confesiunea fiinţelor inocente, sensul primejdiilor, sarcasmul, satisfacţia de a brava bărbaţii, blazarea. Don Juan este un Paris şi un Ahile pentru care raptul şi expediţia a devenit a doua natură. Chiriac e un concubin fidel, care cel mult petrarchizează în modul lui simplist. Nici Tipătescu, nici Chiriac nu-şi vor trăda femeile în aceste originale căsătorii biandrice. Rică trece repede de la faza extatică dantescă la faza nupţială.

Neexistând dificultăţi în relaţiile dintre sexe, nu există la noi nici tipul mijlocitoarei mai mult sau mai puţin proxenete, cum e Celestina, glas aparent demonic al naturii. Pentru ca să se înţeleagă cu Chiriac, Veta n-are nevoie de mediator. Nici Ziţa nu are trebuinţă de îndemnuri şi complici. Spiridon e un simplu curier. Cătălin şi Cătălina, cum ştim, se înţeleg foarte repede, fără impediment, Cătălina cheamă însăşi pe Luceafăr. Instinctul se manifestă liber şi din cauza aceasta nu poate atinge sublimarea şi stadiul mistic. Tipătescu, Chiriac nu iubesc, ci au doar relaţii. Un singur erou petrarchizează: acesta e Trahanache, care crede în inocenţă şi fidelitate şi apără femeia de calomnii. În embrion el e cel mai profund

erou erotic român şi figura lui merită a fi dezvoltată în sensul humorului superior.

Caţavencu e un ambiţios. Ceea ce surprinde la el este că nu pune în slujba ambiţiei tenacitatea pe care am aştepta-o, cu care suntem obişnuiţi prin literatura franceză. După câteva încercări ratate, se resemnează cu bonomie. El e labil în sentimente, lipsit de ranchiună, gata a pactiza cu adversarul. Toţi eroii sunt astfel, afară de Agamiţă Dandanache, care e tenace, fiindcă e dur la minte. Labilitatea eroilor vine din inteligenţă. Literatura franceză abundă în eroi care-şi dezvoltă pasiunile până în ultimele consecinţe, apăsaţi ca de o fatalitate. Sufletul celt străbate spiritul francez şi se manifestă printr-un dogmatism intelectual şi afectiv. Individul este „greoi", caută cartezian propoziţii clare şi distincte din care apoi deduce, meticulos, propoziţiile implicate. Revoluţionarul francez e catolic în cultul pentru Franţa supremă, catolicul e impecabil logic în analiza dogmei. Poziţiile sunt ireductibile. Când Renan face gestul de a părăsi biserica, se pierde într-o serie de scuze, are sentimentul de a fi făcut un act nemaipomenit, îşi creează un fel de prestigiu sacerdotal, ateu. La noi cazul său este imposibil, nimeni nu s-ar emoţiona de ieşirea din ortodoxie a cuiva şi de aceea nimeni nu iese, pentru că şi stând nu afirmă nimic care să închidă o existenţă între ziduri. Românul din spaţiul caragialesc este „inteligent", are adică mintea dialectică a lui Conu Leonida, care sare iute peste contradicţii. Sintezei intelectuale îi corespunde cordialitatea. Nu este atât confuzie culturală în capul lui Caţavencu cât o îmbulzeală de idei contrazicătoare pe care le asimilează repede. Caţavencu înţelege şi conservatorismul, şi liberalismul, şi creştinismul, şi liber-pansismul şi, entuziast, trece de la una la alta. Astfel nu simte nici o dificultate de a executa ordinele Zoiţichii şi a lupta pentru alegerea lui Dandanache,

precum nici Trahanache nu mai are vreo repulsie pentru plastograf. Cataveneu a devenit „de-ai noştri". Domneşte în lumea lui Caragiale o atmosferă de filantropie, care acuză originea greacă.

Dacă vrem acum să descoperim eroi „francezi" în literatura noastră, pe aceştia îi găsim în Ardeal, care e mai celtic. Ion e tenace ca un erou balzacian. Budulea Taichii, Mara, Popa Tanda sunt obstinaţi în planurile şi sentimentele lor. Cutare erou al lui Rebreanu nu se poate decide dacă trebuie ori nu să dezerteze şi, român fiind, trage în români, fiindcă a jurat credinţă unui imperiu austro-ungar care nu mai există. Cataveneu ar fi înţeles îndată, ar fi dezertat la români, s-ar fi îmbătat de patriotism, iar dacă lucrurile ar fi luat o turnură defavorabilă, înţelegând la timp şi fatalitatea contrară, s-ar fi întors înapoi. Eroii lui Caragiale fac politică fără a fi ireductibili ideologiceşte. Ei sunt „de-ai noştri", nu însă partizani. Cine cercetează fără falsă pietate opera lui Maiorescu constată ce părtinitor este criticul. Niciodată nu va lăuda serios un adversar al „Junimii". Când un autor scrie la „Convorbiri literare", opera sa este valoroasă, dacă nu mai scrie, devine „lipsită de însemnătate". Toţi câţi stau în afară de „Junimea" „vitiază" literatura. Dacă nu-i atacă, Maiorescu nu le pomeneşte numele. Acest puternic spirit partizan nu e nicidecum ieşit din sentimente joase. Maiorescu e credincios unei „idei" şi nu poate înţelege şi pe cealaltă. Când a făcut o dată o afirmaţie, pe care nu o mai menţine, o retractează, nu caută o ieşire de compromis. O astfel de obstinaţie îmbunătăţeşte fiinţa etică, însă o sărăceşte de experienţe morale. S-ar zice atunci că în literatura franceză avem, în fine, un scriitor care nu-i francez, care încearcă tocmai a trăi contradicţiile. Acesta e André Gide. Iluzie! Fizionomia geometrică, serioasă a lui Gide se refuză unei astfel de ipoteze. E un cap fanatic, obstinat, al unui om care ar trage cu muscheta în

noaptea Sfântului Bartolomeu, dacă ar fi catolic. Obstinația lui constă în a se sistematiza în inconsecvență, în a abandona programatic orice poziție. Cațavencu nu părăsește o atitudine decât când nu se mai poate menține în ea, nu-și face o profesie din instabilitate, e în stare chiar să se fixeze dacă împrejurările cer.

Un tip curios de femeie este acela al Ancăi din *Năpasta*, pe care îl repetă până la un punct Vitoria din *Baltagul* lui Sadoveanu. Dragomir a ucis pe întâiul soț al Ancăi, din dragoste, apoi a luat în căsătorie pe soția mortului. Aceasta a trăit zece ani cu ucigașul, însă pentru ce? numai spre a strânge documente de culpabilitate. După zece ani ura ei e tot așa de nestinsă și e în stare a simula dragostea pentru un învățător, spre a-l îndemna pe acela să omoare pe Dragomir. În fine, cum se știe, se ivește alt prilej. Vine nebunul Ion, care se sinucide, și Dragomir e dat de Anca pe mâinile justiției cu puțin înainte de a se declara prescripția pedepsei. Dragomir apare ca un om vrednic de simpatie. A făcut crima din pasiune, nu din interese materiale, suferă de mustrări, plânge la suferințele nebunului Ion, închis fără vină, se gândește să-l protejeze până în ziua când va putea mărturisi crima. Anca însă este implacabilă. A scoate de aci încheierea că piesa e rea nu-i serios. Piesa e bună, personajul e posibil. Distanța între Zoițica, „damă bună", și această femeie, evident rea, este mare. Ciudata alunecare într-o ipoteză contrară se explică prin faptul că dramaturgul studia pe atunci cazuri patologice. Anca nu-i mai sănătoasă sufletește decât Ion. Boala ei este specific feminină, e o boală humorală. Printr-o vițiere a metabolismului, Anca a pierdut emoțiile cordiale, păstrând pasiunile negative, ura, răzbunarea. La femeie este mai posibilă o astfel de alterare. Grecii n-au cunoscut imaginea Beatricei: Femeia este sau o Helenă, animalic frumoasă, așteptând indiferentă rezultatul luptei între bărbați,

sau o Clitemnestră. Furiile (Tisifona, Alecto, Megera) sunt reprezentate ca femei. Caţavencu n-ar putea deveni o „furie". Simplificând, putem zice că Anca înfăţişează mişcarea de involuţie a femeii, având tendinţa de a lua formă maniacală, fenomen mai rar la bărbat. Caragiale şi-a dat seama că în lumea de compoziţie greacă a oraşului o Ancă e stridentă şi a făcut din ea o ţărancă. A intuit deci condiţiile sufleteşti în care se iveşte dezechilibrul. Ceea ce îi lipseşte femeii în general este „inteligenţa", adică facultatea gândirii dialectice, capacitatea de a concilia extremele. Femeia, şi când uzează de idei, are tendinţa de a le face fixe, supunându-se lor fără reflecţie, ca unui stăpân, personificându-le. Sfânta Caterina da Siena, Sfânta Tereza sunt fanatic catolice. Femeia nu va fi niciodată protestantă, nici revoluţionară, şi dacă participă la revoluţie este din mansuetudine pentru o idee. Anca îşi închipuie că mortul îi porunceşte să-l răzbune, se fixează în această misiune, fără a filozofa. Dacă ar medita, ar înţelege că crima şi iubirea se amestecă la Dragomir, că e un biet om, victimă a unei fatalităţi etc. Dar Anca nu înţelege. Şi de aceea ea are o „furie" unică, n-are sentimente complexe. Acestea apar o dată cu sporirea inteligenţei. Teoria lui Lovinescu că femeile literaturii noastre sunt virilizate e total falsă. Aceste femei sunt, dimpotrivă, prea feminine, aduse la momentul instinctual. Literatura cea mai bogată în femei delicioase e aceea franceză, tocmai pentru că acolo femeia se virilizează, intelectualizându-se ca femei savante, bas-bleus, doamne de Staël. Bărbatul e prin definiţie teoretic şi liric, femeia prin definiţie practică şi prozaică. În vreme ce Anca se arată aşa de frigidă faţă de Dragomir, de Gheorghe, aceştia, capabili de abstracţie, o transfigurează. Pentru ei odioasa Anca e o Beatrice. Dragomir a omorât pentru ea. Gheorghe ar fi şi el în stare de această faptă. Beatrice nu este o realitate (numai Madame Bovary există caracterologic),

este numai o proiecţie a fantaziei virile, o himeră ca şi îngerii.

Pornind de la două sexe absolute, *vir* şi *femina*, Weininger consideră pe individ ca o proporţie între aceşti doi termeni. Observaţia este de o justeţe indiscutabilă dacă admitem că nu există bărbat care să n-aibă note sufleteşti feminine, şi invers, femeie care să n-aibă unele experienţe virile, dacă, într-un cuvânt, acceptăm că este o sferă de viaţă interioară în care cele două sexe se întâlnesc. Analizând cele două sexe în absoluitatea lor, putem formula conţinutul lor astfel:

Femeia cunoaşte foarte puţin prin experienţă proprie. (Există o tipologie sexuală cu începutul în Aristot, care tinde a da femeii un loc inferior, însă acest punct de vedere calitativ nu are vreo legătură cu discriminaţiile noastre.) Cunoaşterea femeii are tendinţa de a se opri în zona senzaţiei şi este orientată obiectiv de instincte. Constrânsă biologic de a se adapta repede, femeia nu are vreme de a se ridica la concepte şi încă şi mai sus, la idei generale. Femeia absolută nu-şi constituie o concepţie despre lume şi se conduce în viaţă după orientările societăţii din care face parte. Este conformistă. O femeie care reexaminează ca Im. Kant bazele cunoaşterii, care trece la reconstrucţia ideală a lumii, într-un cuvânt o filozoafă, ne face o impresie stranie. Dacă ne reprezentăm cu uşurinţă pe Ovidiu contemplând visător valurile Pontului Euxin, ni se pare grotescă o femeie în aceeaşi postură cogibundă. Firesc este ca, în timp ce Ovidiu priveşte moartea valurilor, femeia să privească pe Ovid. Femeia e un satelit al bărbatului, acesta înfăţişează centrul său. Ea nu formulează nici legi etice, întrucât acestea sunt rezultatul unei sforţări speculative, ci aplică doar cu fidelitate morala în curs. Femeia este prin definiţie religioasă şi dogmatică, cu oroare chiar de orice examen critic al

ideilor primite. Noţiunea de clasă este mai vie la femeie, care apără cu putere privilegiile, sau suportă smerită fatalităţile sociale. Femeia nu râde în sens filozofic, n-are umor, pentru că nu suportă contradicţiile. O femeie-bufon jigneşte imaginaţia noastră. În fine, femeia, strâns legată de funcţia ei biologică, nu are sentimentul morţii aşa de puternic ca bărbatul, nu concepe zădărnicia. Ea plânge decesele din jurul ei, recâştigându-şi cu îndârjire încrederea în viaţă prin generaţiile imediate. Femeia plânge fără însă a cunoaşte disperarea filozofică.

Unei astfel de conformaţii intelectuale îi corespunde o viaţă afectivă simplificată. Pasiunile sunt strâns înfeudate instinctelor, violent practice. Deşi sentimentele aparţin de la sine activităţii practice, în general ele se pot izola, constituind un fel de „cunoaştere". Fenomenul acesta la femeie e mult mai restrâns. Dogmatismul feminin are drept corolar, în zona afectivă, o fixare a sentimentelor. Femeia e ameninţată de sentimente fixe. Bogăţia vieţii afective fiind în strânsă dependenţă de intelectualitate, de imaginaţie, femeia nu posedă nuanţe, nu cunoaşte lirismul. Indiferenţa pentru poezie a femeii este îndeobşte cunoscută. Ca poetă, femeia este senzuală, cititoare caută romanul, ca expoziţie a concretului social, sau în fine muzica, în măsura în care aceasta biciuie vitalitatea, în mod intensiv ori chiar aparent depresiv. Femeia nu visează poetic, are, dimpotrivă, tendinţa de a descifra visele reale, cărora le dă o interpretare practică. Izolarea, imitarea viselor este o tendinţă virilă. Femeia este fizică, bărbatul metafizic. Aşa, fireşte, în absoluitatea care nu există.

Cât despre voinţă, femeia n-o are în sensul veritabil. Voinţa bărbătească se defineşte prin reprezentarea unui scop, de unde iese un sentiment de liber-arbitru. Voinţa virilă îşi are sediul în intelect. Voinţa femeii e o prelungire a instinctului. Femeia e târâtă de voinţă, care de fapt e o

pasiune fixă, o obsesie biologică, ea „voieşte" lucruri imposibile, iraţionale, ceea ce anulează noţiunea însăşi de voinţă.

Dacă trecem la bărbatul absolut, este un lucru de toţi admis că el se adaptează pe calea ocolită a metafizicului, având de altfel şi timp mai mult. Bărbatul îşi face întâi o idee despre univers şi numai apoi îşi alege ca o concluzie logică o poziţie. Femeia este religioasă, bărbatul creează religia, femeia este politicoasă, bărbatul construieşte o politică, femeia este dogmatică, bărbatul formulează o dogmă etc. Bărbatul renunţă la adaptarea imediată, perfecţionând aparatul cunoscător. Întârzierea reacţiei prin complicarea sistemului nervos, de care vorbeşte orice psihologie, este mai vizibilă la bărbat.

Bogăţia cerebrală are drept consecinţă o complicare extraordinară a vieţii afective. Femeia poate fi mai susceptibilă, bărbatul e mai simţitor, în sensul că el reacţionează emotiv în momente dezinteresate. Femeia are pe marea în furtună sentimentul practic de frică, bărbatul pe acela de sublim. Orice pentru bărbatul dezinteresat poate fi motiv de emoţie, secarea treptată a unor mări, eroziunea unor stânci, moartea lui Alexandru cel Mare. Femeia absolută simte numai ceea ce o interesează personal şi biologic. Prin urmare, viaţa afectivă a bărbatului nu e o prelungire a vieţii intelectuale, ci o activitate separată, cantitativ direct proporţională. Bărbatul e liber să simtă în discordanţă cu intelectul. Marea dificultate a pianistului începător este de a-şi desolidariza mâinile punându-le pe fiecare să cânte în altă cheie şi sub regim asimetric. Bărbatul se caracterizează prin asimetrie şi de aceea femeii îi apare „monstruos". Principele îşi omoară copilul din motive de stat, fără ca prin asta să fie lipsit de un comentar sentimental cu totul independent. Cuvintele lui Neron: „qualis artifex pereo" sunt înalt virile. Ca bărbat,

Neron a priceput că moartea este ineluctabilă şi a acceptat-o; ca om de emoţie n-a putut înlătura satisfacţia de a asista cu a doua conştiinţă la moartea marelui poet ce se credea. Femeia n-ar fi în stare de o astfel de disjuncţie. Ea ar respinge ideea morţii cu raţiunea dezlănţuind un sentiment practic.

Voinţa virilă nu mai este o prelungire a sentimentului, ci un instrument al intelectului. Voinţa se cerebralizează, în vreme ce sentimentul rămâne un comentar gratuit, un indiciu de amplitudine psihică. Bărbatul comandă pe deasupra sentimentului, femeia comandă cu sentimentul. Fiecare cultivă ideea că celălalt este absurd. Femeia nu poate pricepe o acţiune fără o raţiune practică, bărbatul nu poate pricepe o acţiune fără o raţiune logică. În scurt, bărbatul e o fiinţă dură şi sensibilă totdeodată, o existenţă dublă.

Acestea în teorie. Empiric, femeia e până la un punct virilizată, iar bărbatul până la un punct feminizat. Intelectualitatea conferă femeii capacitatea emoţională, gratuitatea sufletului practic, în vreme ce bărbatul abandonează adesea planul metafizic şi raţional spre a se lăsa în voia instinctelor şi pasiunilor.

La aceste distincţii globale se adaugă diferenţieri pe vârste. Femeia este tânără sau bătrână, sau mai degrabă prenupţială sau postnupţială. Femeia prenupţială de tipul Beatrice se remarcă prin înfăţişarea îngerească, prin candoare; aşadar printr-o absenţă delicată a reflecţiunii, printr-un hieratism emoţional, exprimat adesea în forma umilităţii graţioase. În a doua epocă, dedicată progeniturii, femeia (absolută) pierde pudoarea, îşi apără dragostea ca Fedra, îşi apără copiii ca Chiajna, devine ambiţioasă, intrigantă, pătimaşă, aparent voluntară. Căci o femeie care se zbate pentru promovarea copiilor ei nu lucrează dintr-o

voință rațională, ea e victima progeniturii. O asemenea femeie, neschimbată în esență, pare unora „virilă".

Putem distinge de asemeni un bărbat tânăr de unul bătrân. La tânăr gratuitatea inteligenței se întâlnește tumultuos cu gratuitatea sentimentelor, cu efectul unui haos, verificat printr-o procedare indecisă sau pripită. Bărbatul matur separă net zonele sufletești, contemplă. adânc și reflectează încet.

Literatura română prezintă această particularitate că concepe femeia și bărbatul sub aspect absolut. E o atitudine romantică. Idealizați, femeia și bărbatul devin demonici. Doi exponenți tipici ai acestui mod absolut sunt Doamna Chiajna și Alexandru Lăpușneanu. Că Doamna Chiajna ar fi o femeie virilizată nu se poate susține deloc. Ea e femeia matură absolută, cu progenitură. Intelectualitatea i-ar fi dat emoții gratuite. Ea, dimpotrivă, nu posedă decât sentimente practice, în strânsă dependență de instinctele ei materne. Cerebral, Doamna Chiajna nu are nici o filozofie a vieții și nu-și dă seama de zădărnicia măririlor umane. Ea își periclitează speța, voind a o întări. E o ambițioasă care-și vrea băieții domni și fata măritată cu strălucire socială. Ținta ei este deșartă, ieșită din ireflecțiune feminină. Lipsa de frică a Chiajnei nu-i un sentiment bărbătesc, ci îndârjirea mamei în apărarea copiilor, instinctul de conservare a speței. O minte bărbătească ar fi comandat fuga în scopul de a câștiga timp.

Lăpușneanu, dimpotrivă, este monstruos viril. Capacitatea lui de cunoaștere duce la o libertate completă de acțiune. E un adevărat prinț machiavelic. Știe cum sunt boierii, știe că trebuie să te slujești de unelte josnice, cunoaște necesitatea anihilării in corpore a boierimii ostile, precum și trebuința de a satisface opinia publică, procedând în așa fel încât crima de stat să pară cerută de popor. Lăpușneanu e un om politic impecabil. Răceala lui logică este compensată de o mare

capacitate emotivă, firește gratuită. Întâi Lăpușneanu e un estet, pune să se așeze țestele într-o figură geometrică monumentală, în „piramidă". Probabil el are sentimentul dulce de zădărnicie al călugărilor obișnuiți cu ideea morții (se va și călugări). Sunt destul de frecvente în Occident osuarele de monahi, așezate în mormane decorative sau în festoane, din voluptatea de a contempla nimicul individual. Pe de altă parte Lăpușneanu e un admirator al gingășiei feminine, un poet care provoacă zguduiri morale femeii, punând-o în fața țestelor pentru a-i admira fragilitatea și a o purta, leșinată, în brațe până în iatacul ei.

Toți au observat indiferența biografică și artistică a lui Caragiale față de natură. S-a zis că e un orășean și ca atare nu-l interesează decât viața orășenească. Astfel pusă, chestiunea e confuză. Dacă înțelegem prin „natură" decor geologic și vegetal, prin raport la decorul arhitectonic, natura vie prin relație cu natura moartă, atunci e sigur că pe Caragiale și pe eroii săi nu-i interesează nici una, nici alta. Caragiale tratează ceea ce se cheamă natură morală la orășeni și la țărani deopotrivă, ambianța îl lasă indiferent. Indicațiile lui stilistice cu privire la decoruri sunt insuficiente, atât cât e necesar a se arăta că evenimentul se petrece într-o casă iar nu pe câmp. Eroii n-au interior, nu se prelungesc în lucruri, sunt niște nomazi citadini. Această desprindere a omului din ambianța lui nu-i proprie numai lui Caragiale. Creangă este un țăran, dar simțul pentru natura vie și natura moartă e tot așa de precar în opera sa. Creangă nu vede decât omul abstras din natură. Încercările lui de descripție sunt complet eșuate, incapacitatea de a evoca flagrantă. Despre împrejurimile satului Humulești nu poate să vorbească decât enumerativ cu atribute abstracte: „Agapia, cea tăinuită de lume; Varaticul, unde și-a petrecut viața Brâncoveanca..." Satul Broștenii e doar „împrăștiat", „ca

toate satele de la munte". Eroii lui Creangă trăiesc sociologic ca şi aceia ai lui Caragiale, chiar şi mai arid.

Este dar o eroare a se crede că un artist cu simţul oraşului nu-l are pe acela al câmpului, sau invers. Cine nu percepe natura geo-biologică n-o percepe nici pe aceea citadină. Caragiale şi Creangă sunt artişti fără natură, nişte clasici, oameni „prozaici". Sunt două chipuri de a contempla Hellada: a considera pe Ahile, pe Agamemnon, pe Ulisse, pe Orest, pe Fedra etc., sau a se urca pe Acropole ca Renan şi a te exalta de candoarea ruinelor expuse deasupra nivelului mării. Ultimul chip e romantic, Renan era un romantic şi deci un poet. Natura se numeşte în ultima analiză tot ce înconjură pe om şi-l ajută să trăiască şi să se explice. Un brad nu se poate numi astfel smuls cu rădăcini cu tot din pământ. O algă ruptă din mare şi zvârlită pe ţărm devine gunoi. Spaţiul alpestru pentru unul, masa marină pentru alta sunt prelungiri fireşti ale indivizilor respectivi, care nu se pot abstrage din mediul lor. Pe de altă parte, natura simbolizează fiinţa. Zăpezile enorme evocă molifţii, nisipurile palmierii, Gangele pe elefanţi. Însă natura nu se mărgineşte numai la aspectele naturale, în care, în treacăt fie zis, intră mult artificiu. Cochilia melcului e un soi de monument arhitectonic, care constituie mediul natural al animalului. Galeriile cârtiţei sunt natura ei. Forul roman, Acropolea ateniană reprezentau natura respectivilor antici. Acela care vede într-un port de pescari o pădure de catarge şi de pânze cârpite şi multicolore îşi dă seama că aceasta e natura pescarilor. New-York-ul se zăreşte de departe ca un lanţ de Cordilieri crestaţi geometric. Acea îngrămădire de paralelipipede şi piramide ascuţite este natura new-yorkezului, aşa cum turnurile închise între ziduri ale Bolognei constituiau natura bolognezilor medievali. Galeriile minerilor, deşi artificiale, conul Infernului dantesc cu caturile lui sunt

natură. Viermele din miezul unui măr trăind într-o galerie îngustă nu se află în afara naturii. Orice om trăieşte într-un „interior". Acesta poate să fie un salon simbolist cu pian, cu un vas de Gallé, cu fotolii, cu o oglindă veneţiană, poate să fie Vaticanul cu sălile, cu coridoarele lui, poate să fie Veneţia, vast apartament izolat pe continent, sau Roma antică, sau Londra modernă, sau Olanda întretăiată de canale, sau New-York-ul însuşi, imensă ţară de geometrii, sau câmpia dunăreană, ori defileele munţilor. Noţiunea de interior e vastă.

Ceea ce este obiectabil lui Caragiale şi lui Creangă e lipsa interiorului, în orice întindere: casă, oraş, spaţiu. La Creangă lucrurile se explică îndată, el e un ţăran, iar ţăranul are asupra lumii o viziune abstract-economică. Nimic pentru el nu e interior, liric, totul răspunde unei necesităţi: câmpul se ară, la munte pasc caprele, din baltă se scoate peştele. O singură dată Creangă pare a face o imagine, când zice despre un pârâu că era „alb cum îi laptele", dar şi aci referinţa duce în domeniul producţiei. Creangă nu are imaginaţie, nu-şi dezvoltă „interiorul", e tot aşa de sociolog ca şi Caragiale. La acesta din urmă, ca presupus citadin, ne-am aştepta la o minimă evocare a oraşului şi a locuinţei. Epoca era pitorească, o evocase Alecsandri, Ghica. Când se spune deci că ţăranul român iubeşte natura, se afirmă un neadevăr. Ţăranul ca atare e insensibil la valorile gratuite. Cu toate acestea, ar fi exagerat a socoti că există ţărani absolut abstraşi de lumea fizică, lipsiţi de lirism. Există arte populare figurative. Astfel chilimul în general e o simbolizare a câmpului, ceea ce înseamnă că pentru a vedea natura e nevoie de ochi de geometru şi că numai artiştii, fie şi ai satului, o percep. Interiorul geo-biologic (interiorul „exterior", faţă de interiorul „interior" al căminului) simbolizat în interiorul casnic dovedeşte că există o singură natură ca loc

de explicație a omului. Deci omul cult, cu noțiunea formelor arhitectonice are și cea mai înaltă noțiune a naturii. De altfel marii descriptivi de sălbăticii ca Chateaubriand sunt nu se poate mai puțin sălbatici, dimpotrivă, produși ai unei civilizații înaintate, bogate în monumente artificiale. Pustiul din preajma Nilului e vizibil din cauza piramidelor. E o tendință a oamenilor care percep natura grandioasă de a o prescurta în monumente. Himalaia asiată e comentată de monumente mirifice și uriașele orașe americane sunt un răspuns la grandoarea peisajului. Rușii construiesc colosal. Unde nu găsești monumente, poți afirma cu siguranță insensibilitatea oamenilor față de peisaj și nu e îndoială că samoezii nu vor cânta niciodată Oceanul glacial. Mai pe scurt, are sentimentul naturii cine prețuiește „tabloul" ca artificiu. A prețui natura înseamnă a descoperi în ea tablouri. Numai cine frecventează galeriile de tablouri și gustă interiorul intim surprinde în goana trenului „peisajele".

În literatura română, apariția sentimentului de natură ca efect al culturii citadine este repede verificabilă. Oameni de interior rafinat ca Alecsandri și Odobescu sunt capabili a surprinde pictoricul Siretului și al Bărăganului. Cu toate stângăciile lui formale, Macedonski e un pictor remarcabil care evocă pusta, fiindcă e în stare a construi natură moartă și are intuiția estetică a materialelor. Ori de câte ori întâlnim un scriitor cu un remarcabil simț al peisajului, vom descoperi la el și vocația mediului artificial imediat. Sadoveanu e un artist cu ochi deopotrivă de acut pentru zăpadă, pentru superficia bălții, pentru costumele bizantine și interioarele provinciale. Bacovia nu cântă natura prin contrast cu odaia, dimpotrivă, vede peisajul ca un vast interior (zăpada pătată de sânge la abator) și odaia ca un peisaj combătut de elemente. E un simbolist care, stând cu

picioarele pe canapeaua din salonul cu oglinzi, îşi constituie cu imaginaţia naturi de expus pe perete. Are anume dexteritate la desen. Ardelenii îndeobşte sunt mai sensibili la natură, din cauza civilizaţiei lor. Ei văd violent policrom şi stilizat. Maiorescu, lipsit personal de talent plastic, îşi revela apetiţia către forme în interiorul lui, din care nu lipsea nici statuia.

Simţul just pentru peisaj iese din confruntarea cu monumentele. Acestea însă sunt foarte puţine în România. Peisajul nostru, întrucât sugerează formele artificiale, este de asemenea modest. Oltul nu e Gangele. Instinctul nesatisfăcut de construcţie are ca rezultat o percepţie diformată a naturii. Întâi se caută în ea formele monumentale. De la Asachi, Bolintineanu, Gr. Alecsandrescu încoace (Bolliac, Aricescu, Pelimon, Grandea, Macedonski), românii sunt în căutare de stânci, care ar fi statui tocite, şi de concavităţi cu indicaţii de arhitectură. Peşterile sunt privite cu uimire ca nişte domuri înfiorătoare, cu toate modestele lor proporţii, ocnele de sare, cu galeriile lor exacte şi murii lustruiţi printre care se mişcă lumânări, umplu de uimire pe Pelimon, pe Macedonski şi pe ceilalţi. Ecoul însuşi îi interesează fiindcă presupune o preparaţie cvasi-artificială a suprafeţelor. Eminescu, arheolog, încearcă a reconstrui cu imaginaţia un palat, Bolintineanu şi imitatorii lui dau interioarelor domneşti proporţii imposibile istoriceşte, populându-le cu candelabre, Asachi inventează o adevărată Renaştere, Alecsandrescu vede modesta mănăstire Tismana ca un haotic palat ossianesc.

Apoi este umflat peisajul, pus să înlocuiască monumentele. Aşa face Alecsandrescu, aşa, mai ales, Aricescu şi Pelimon, turişti neobosiţi. Aricescu are o predilecţie deosebită pentru munţi, străbate călare piscurile din apropierea Cânipulungului, a Buzăului, merge pe Pion. Versurile lui sunt rele, setea de grandios evidentă. Contemplă lacurile de munte în formă

regulată de oglindă, ca „lacul Vulturilor" de pe muntele Siriul, stâncile, „colosale" în chip de perete sau „piramidale". Oltul la Tuşnad scoate un „urlet grandios". Îndeosebi pentru Pelimon, micile ape din România, Olteţul, Buzăul, au o rostogolire catastrofală, mai ales pe vreme de inundaţie. Apele lor se prăbuşesc în clocote, smulgând copacii dinspre munte, gâlgâirea lor e îngrozitoare. Străinul care ar citi paginile lui Pelimon ar crede că Niagara şi cataractele Nilului sunt în România. Şi Aricescu şi Pelimon şi Baronzi vorbesc despre intemperii, furtună, ploi, ca despre cicloane şi deluvii asiatice.

Vântul urlă prin pădure cu un zgomot ca de iad,

zice Aricescu, iar pe Flămânda, „Parnasul lui favorit", vede o ploaie imensă:

O ploaie torenţială, cu tunet răsunător,
Cu fulgere lungi şi dese, cu trăsnet spăimântător.

Odobescu însuşi monumentalizează Bărăganul, dându-i proporţii de miraj. Scriitorul român încarcă deci natura, o caricaturizează, iar acest procedeu la Hogaş atinge paroxismul. Nu se poate spune că Hogaş căuta natura pentru emoţii idilice, spre a evita zarva oraşului, dimpotrivă, spre a găsi în ea forme inedite, construcţii strivitoare. V. Hugo cânta catedrala Notre-Dame ca o babilonie, scriitorul român dibuie catedrale în munţi. Într-un cuvânt, ceea ce caută în natură scriitorul nostru nu-i primitivitatea, ci o civilizaţie ipotetică mai complicată, o Atlantidă, un continent scufundat. „Sălbăticia" lui Eminescu ea însăşi e obsedată de imaginea marilor monumente. Sarmisegetuza e căutată în pădure, munţii au indicaţii de arhitectură:

Mirodonis avea palat de stânci,
Drept streşini avea un codru vechi
Şi colonadele erau munţii în şir.

În ocean, în munți, în nori, în lună, sub piramidă, Eminescu e în căutare de palate.

Dacă, prin urmare, nu găsim la Caragiale natură, este fiindcă el n-are sub regimul artei nici noțiunea monumentului. Totuși apetiția spre civilizație există larvar în el în chipul admirației tăcute pentru Berlin, a interesului pentru gări, berării și călătorii cu trenul, toate imagini sugerând spații civilizate, conglomerări de oameni sub mari edificii.

Domnul Goe, indiferent care ar fi substratul inventării lui, a devenit un erou semnificativ. El e copilul român, în multe variante în chiar opera lui Caragiale, cu rude aparent mai amabile în opera lui Delavrancea și a lui Ionel Teodoreanu. În esență, domnul Goe e prost-crescut, lipsit de inteligență, ținut sub o continuă protecție, cu ajutorul căreia, în altă ipostază, își va da „bacaloriatul", adorat din simplă slăbiciune mai ales maternă. Mai este un copil tot așa de tipic, cu care trebuie comparat, Niculăiță Minciună. Obiecția principală pe care, în plan artistic, o face Caragiale copilului este că nu e cuminte, că n-are adică minte. Ca să nu mai fie domnul Goe, copilul ar trebui să nu fie impacient în stație, să nu scoată capul pe fereastră cu primejdia pierderii pălăriei, să nu tragă de semnalul de alarmă, să nu toarne dulceață în galoșii musafirilor, să iasă impecabil la examen. Unele din manifestările de mai sus țin însă de exercițiul însuși al facultăților. Impacienta e o formă de vitalitate, scoaterea capului pe fereastră se cheamă curiozitate, chiar anume necuviințe țin de joc și de experiența morală. Un copil placid, care stă ca un obiect pe locul unde e așezat, e o ființă umană fără sorți de dezvoltare normală. I se poate cere lui Goe stil în turbulență, un anume râs nevinovat, o anume grație în teribilitate, dar să nu stea cu pletele în vânt la fereastra trenului, asta nu. Rezonabil în toată ființa sa,

Caragiale nu suportă surprizele animalului irațional. Pe Bùbico îl zvârle afară pe geam, moralmente schițează același gest și cu Goe. Caragiale e un oriental pentru care nu există decât o vârstă: maturitatea, în afară de care copilăria și bătrânețea reprezintă impotențe. Copilul de țăran, de asemeni, are o copilărie scurtă, neglijată și devine prematur un om împovărat de responsabilitățile vieții. Părinții vorbesc atunci cu el ca cu un om mare. Bizantinii și, de altfel, în general lumea mai veche, care nu recunoaște specificul copilăriei, înfățișează pe copii îmbrăcați în aceleași veșminte ca și oamenii mari, și e curios un afresc ce reprezintă domni și coconi cu figurile egal de mature, executate doar în proporții mai mici ori mai mari. Goe e nedreptățit, ignorat în exuberanțele lui infantile, care se lovesc de sarcasmele unui om matur. Caragiale nu-i rousseauian, nu înțelege altă experiență de viață decât aceea analitică, nu pricepe că în esență toți copiii trebuie să fie ca Goe.

În alte literaturi, Goe are variante mai complicate. Literatura engleză și cea rusă ne-au obișnuit cu copii care, fără a ieși din limitele psihice ale vârstei lor, sunt supuși unor încercări dure, care-i fac să presimtă gravele probleme ale vieții. Literatura franceză a produs un tip de Gavroche, de copil teribil și semivagabond, gata de a sări pe baricade și a se amesteca în cele mai suspecte aventuri. De fapt ei rămân mereu copii. Energia le vine din exaltație juvenilă, iar suferința din delicatețea fibrei sufletești. Fără candoare, ar înceta de a mai fi ce sunt. Acești copii sunt exemplare mai fine de Goe. Aventură este faptul de a scoate, în România, capul pe geamul trenului sau a trage de mânerul de alarmă. Fumând, alt copil caragialian încearcă una din suferințele existenței. Goe și cu iluștrii săi tovarăși de tipul Gavroche, care au făcut cruciade și revoluții, simbolizează geniul. Poetul, pentru Pascoli, era un copil. Infantilitatea are

într-adevăr darul intuiției, al entuziasmului și e ferită de blazare. Și când e persiflant și demonic, copilul din literatura occidentală sugerează spiritul critic ingenuu, căci spiritul critic matur ajunge să recunoască banalitatea criticii. În fond deci Caragiale gustă foarte puțin genialitatea, deși vorbește adesea de ea, nu se exaltă de fenomenele naturii.

Din acest punct de vedere al copilului genial, vom descoperi rudenia dintre zurbagiul Goe și aparent cumintele Niculăiță Minciună. Niculăiță, cu „setea lui de a ști", depășește nivelul normal al curiozității consătenilor săi. În alt sens, el e tot așa de lipsit de cumințenie ca și Goe. Învățătura „otrăvește" sufletul omului, e o părere comună a contemporanilor săi, deci, observând natura, Niculăiță face un gest asemănător cu tragerea semnalului de alarmă de către Goe. Căci în vreme ce pentru toată lumea, cu și fără pericol, semnalul este un obiect interzis, Goe a avut, prin imprudența lui, satisfacția de a vedea cum funcționează. El a acordat tuturor călătorilor din tren o experiență inedită. De felul acesta este și curiozitatea lui Niculăiță. Ea produce însă oroare, nu fiindcă nu-i potrivită cu vârsta, ci fiindcă depășește nivelul omului matur curent. Un copil trebuie, așadar, în spațiu român, să fie conformist: să nu examineze reacțiile psihice ale celui care calcă pe dulceață, să nu încerce efectele nicotinei, să nu aibă senzația marilor mecanisme. Cumințenia lui e o negare a oricărei exploatări. Spiridon din *O noapte furtunoasă* are numai aparența teribilității, el e un om matur de dimensiuni mici.

Noi nu cunoaștem copilul „genial" decât sub varietatea turbulentă ori excesiv contemplativă. Occidentul cultivă însă un copil serafic. Acel băiețaș care, pentru a putea să se deștepte noaptea o dată cu Sf. Francisc, și-a legat cordonul de cordonul Sfântului e un domn Goe în mediu mistic, precum copiii lui Cervantes din *Novelas ejemplares* sunt specimene

de Goe în mediu picaresc. Iconografia catolică a cultivat pe băiat de o anume vârstă (Donatello a sculptat copii cântând), fiindcă băieții au grația îngerească impecabilă, păstrând însă din cauza sexului o anume ingenuă agresiune virilă arhanghelescă. Glasul feminin prea ascuțit sugerează forțe oarbe și pecabile, glasul de soprano băiețesc are o claritate de dogmă, de aceea catolicii constituie cu predilecție coruri de băieți. Băiatul reprezintă un sex nou, o masculinitate neturburată de instinctele demonice. Pentru a avea un astfel de băiat în literatură, ar trebui să avem și o viață teologică acută. Gavroche însuși emite în revoluție un glas îngeresc. Posedăm dar copiii pe care-i meritățm cu nivelul culturii noastre.

Dacă am raporta acum pe Goe și Niculăiță ca copii geniali la Faust și Luceafăr ca genii mature, într-o pură ipoteză, atunci Niculăiță, evident, reprezintă faza puerilă a Luceafărului, care, învins de experiență, face un act de retragere care e un fel de sinucidere. Dimpotrivă, din turbulentul Goe ar putea să se nască Faust, cel care caută sensuri absolute în viață, fără a ocoli violențele și experiențele.

Cazul lui Eleutheriu Poppescu, care joacă la două loterii și câștigă amândouă lozurile mari, însă din nefericire viceversa, este caracteristic pentru o bună parte din eroii lui Caragiale și ai literaturii române. Poppescu este impiegat și om sărac și fără orizont vizibil. Detestă în mod învederat funcția publică și la întâiul prilej își dă demisia printr-o pompoasă petiție. El ar voi să intre în posesia unui important capital și, după toate probabilitățile, să trăiască din rentă ca și Caragiale, ori în fine din consumarea treptată a capitalului însuși. Acel *p* dublu pe care și-l acordă în banalul nume, Popescu, arată o aspirație aristocratică și veleitatea de a trăi slobod, fără a presta servicii. A avea o rentă, asta ar fi o dorință în spirit francez burghez și balzacian. Cu toate

acestea, acolo renta este fructul tardiv şi meritat al unei mari bătălii câştigate. Un Grandet, un Père Goriot, un Birotteau şi-au atins averea prin muncă şi speculaţie, cu o risipire de inteligenţă şi energie extraordinară. Se simte cât de colo că nici Eleutheriu, nici alt erou orăşenesc al lui Caragiale nu au gustul marelui efort. Nici unul nu strigă Bucureştiului, ca Rastignac Parisului: „A nous deux maintenant". Ei trăiesc din expediente, din micile economii ale soţiei şi dovedesc în general nepăsare pentru ziua de mâine. O excepţie ar fi jupân Dumitrache, care este cherestegiu, însă nicicum nu vine vorba despre lupta lui comercială, el a găsit fondul în clasa lui, îl deţine în virtutea Providenţei, şi n-am putea să ne pronunţăm asupra energiei lui Dumitrache decât când cheresteaua ar lua foc.

Cum înţelege Poppescu să atingă marele nivel economic? Prin mijloace mistice, adică prin jocul la loterie. Joacă la două deodată, pentru ca „şansele" să fie mai mari. Eleutheriu crede în harul divin de vreme ce se lasă convins când căpitanul Pandele, optimist, zice: „– De unde ştii dumneata norocul meu?" Însă e neîncrezător în ce priveşte norocul propriu: „– Ţi-ai găsit! eu şi noroc!" Prin urmare împarte lumea în două categorii: oameni cu noroc şi oameni fără noroc. Însuşi numele *Lefter*, transfigurat în Eleutheriu, e o aluzie fină la paupertatea sa fatală. Lefter este voievodul Nenoroc din *Cocoşul negru de* V. Eftimiu, un damnat. Fără îndoială că, privind lucrurile teologiceşte, sentimentul damnării constituie o explicaţie a înfrângerilor sale. Dacă Lefter ar fi crezut în norocul său, ar fi câştigat la loterie, sau printr-o iluminare ar fi găsit altă cale mai puţin hazardată spre avere, speculaţiile, de pildă, cu făină ale lui Goriot. Harul e un proces de iluminare interioară şi desigur că Dumnezeu nu se poate coborî în cine refuză principial ideea mântuirii proprii. Lefter suferă de anxietate, e în condiţia

tragică a scepticismului şi nu-i trebuie mult ca să ajungă „pe culmile disperării". În aceeaşi tristă situaţie se află şi Răzvan, care se simte un damnat rasial. Tragicul lui constă în acest sentiment, care-l macină interior, nu în condiţiile obiective pe care i le pregăteşte faptul de a fi ţigan. Toate murmurele lui Tănase, exponent al poporului, nu-l împiedică pe Răzvan să se ridice, şi de fapt ceilalţi îl socotesc genial şi-l împing spre putere, în vreme ce numai el are sentimentul intim de a nu o merita.

Cât despre Poppescu, se pare la un moment că el revine asupra obsesiei mizeriei sale fatale. Când crede a fi câştigat amândouă lozurile, el devine ţanţoş şi dezinvolt, are, prin urmare, ideea de a fi stat pe o interpretare eronată a destinelor. Lămurirea pe care i-o dă bancherul precum că numerele au câştigat viceversa îi stârneşte furii, fiindcă îşi dă seama intuitiv că acesta este adevărul. El nu putea să câştige la loterie („eu şi noroc!") şi fusese doar victima demonului, care îl amăgise savant, aşa cum, în pivniţa lui Auerbach, Mefistofel înşeală pe convivi cu iluzia unui Tokai falacios scos cu burghiul din masă.

Eleutheriu Poppescu e un personaj tipic romantic şi dacă l-am deplasa în timp clasic ar fi erou de tragedie în conflict cu destinul. Însă Lefter nu e clasic, pentru că nu are demnitate în faţa soartei, pe care n-o crede egal împărţită la toată lumea, ci absurdă. El are hohotul sarcastic vecin cu demenţa pe care damnatul romantic îl scoate când îşi dă seama că a fost victima unei iluzii idealiste. Căci asta e şi deosebirea între un clasic şi un romantic. Clasicul e pozitiv, cunoaşte legile ineluctabile ale vieţii şi le suportă cu dignitate. Romanticul e idealist, crede în excepţie, în putinţa genială a omului de a se deplasa pe scara valorilor cosmice. Eleutheriu, într-anume sens larg, se crede „genial", în stare

de a-şi schimba poziţia metafizică printr-un câştig de două lozuri mari deodată.

Lefter Poppescu este unul din cei mai serioşi eroi ai lui Caragiale şi o dovadă că în stil comic şi mai degrabă înalt umoristic, scriitorul studiază felurite destine. Ideea că există o lume „caragialiană" unidimensională rămâne falsă. O rudă apropiată a lui Lefter, îmbrăcată în veşminte mai sumbru romantice, deşi pentru unii invizibile, din pricina prejudecăţii că omul de „mahala" nu-i adânc, este Cănuţă om sucit. Apare clar acum că prozatorul transcrie noţiuni înalte în vocabular burlesc. A vorbi *abitir* am văzut că înseamnă a vorbi criptic, invelat. *Sucit* nu vrea să zică altceva decât: ieşit din traiectoria omului comun. Cănuţă e un neconformist fatal, predestinat congenital de a fi în conflict cu viaţa. Prunc, a căzut în cristelniţă, mort, s-a sucit în groapă. Neconformismul lui se complică cu un sentiment de contrarietate impenetrabil lui însuşi. Astfel el suportă cu docilitate mari vexaţii şi se supără dintr-un nimic. Cănuţă conţine un dezechilibru sufletesc, având o viaţă interioară ilogică, însă tocmai de aceea mai aptă de a exprima condiţiile existenţei în general. Evident, Cănuţă om sucit e un damnat de tipul genial. Întâlnim la Caragiale un tip aparent diametral opus. În vreme ce Cănuţă este un neconformist „care toată viaţa lui nu s-a putut potrivi cu lumea", Pristanda, dimpotrivă, se conformează ca un ecou. Cu toate acestea şi el este „sucit", în sens contrar, fără a fi genial. E un damnat veşnic la mediocritate şi „renumeraţie mică după buget", care, dintr-o exagerată frică de viaţă, se adaptează într-un mod simplist, repetând fără reflecţie frazele altora. Aprobând mereu („curat caraghioz, „curat mişel", „curat condei"), ajunge a spune şi „curat murdar", ceea ce e grotesc şi deocamdată inocent, dar ar putea deveni în alte situaţii agasant şi chiar primejdios. Ca şi Polonius, Pristanda face voia celui mai

puternic, condus de o psihologie sumară, fără examenul atent al situațiilor. Pristanda aplică un formular, nu se adaptează în sensul adevărat al cuvântului. Un om normal, capabil de adaptare, deloc sucit, este Cațavencu, care amenință și se supune dozat și cu o percepție vie a lumii în care trăiește. Lefter, Cănuță și Pristanda, cu toate deosebirile dintre ei, sunt din familia „învinșilor" de mai târziu. Lui Pristanda îi va corespunde, în proza mic romantică de mai târziu, impiegatul cuviincios și fără personalitate, fixat de soartă într-o categorie.

Cănuță copil seamănă cu Niculăiță Minciună, deși setea lui de investigație pare mult mai mică. Și el e un observator singuratic, care nu se poate supune programului oficial, învățând numerele când i se cer numele domnilor și viceversa. Cănuță copil, Niculăilă Minciună și Goe sunt trei copii care laolaltă ar realiza spiritul faustian. Cănuță e independent față de știința oficială și un refractar, Niculăiță Minciună e un curios metodic, lipsit însă de curajul vieții, Goe posedă setea experienței și are o anume impertinență sinonimă cu infatuarea geniului. Numai cu temperamentul unui Goe, Faust poate ajunge la adânci bătrânețe.

Ca să înțelegem pe de altă parte pe Pristanda, să-i dăm două puncte de comparație aparent zdrobitoare, pe Guicciardini și pe Talleyrand. În esență, distanța nu e așa de mare cum s-ar crede. Dacă decorul ar fi schimbat și-n locul unui mizer cerc politic am fi transportați la curtea unui monarh, ne-am da seama că Guicciardini, Talleyrand și Pristanda sunt câteșitrei oameni cu o filozofie politică, folosită în scopul egoist de a scăpa în viață cât mai onorabil cu putință. Câteșitrei sunt slujbași, adică niște oameni care niciodată nu pot fi „principi", ci numai niște slujbași ai acestora. Ei sunt de asemeni niște indivizi incapabili de a se izola de viața curtenească. Toată inteligența lor se cheltuiește

în sensul de a profita de binefacerile curteneşti şi a evita primejdiile inerente. Guicciardini e un mizantrop şi un filozof de tipul antic, Talleyrand e un cinic amabil, un diplomat de factură clericală, Pristanda e un biet intuitiv, degradat la treapta de slugă politică a unui prefect. Dar şi el vrea să scape de primejdiile devotării fanatice către un singur principe, caduc. Tot îngânându-l pe prefect cu „curat mişel" şi „curat murdar", Pristanda urmează indicaţiile coanei Zoiţica, ştiind că femeile au mai multă putere politică, şi păstrează un contact pe cât posibil deferent şi cu Caţavencu, probabil „principe" viitor. Şi Polonius, cum am sugerat mai sus, e din această familie de curteni fatali, care caută să se strecoare, niciodată în stare de a deveni conducători. Aspectul mic-burghez şi burlesc al operei lui Caragiale nu trebuie dar să ne înşele. Eroii pot foarte bine fi transportaţi cu esenţa lor în alte medii şi scriitorul a şi făcut aceasta în unele împrejurări. Un Pristanda este imaginabil la curtea Lăpuşneanului şi parţial intră mult Pristanda în Moţoc.

Să ne întoarcem la Eleutheriu. El a voit să sfideze mizeria pe calea mistică a loteriei. Un alt mijloc de îmbogăţire, tot hazardată, este moştenirea. Caragiale însuşi ca om a fost distins de Providenţă cu acest semn. Cazul lui Stavrache din *În vreme de război* e cam de soiul acesta. Fratele lui Stavrache, un popă delicvent, părăseşte prin forţa lucrurilor averea sa, apoi e crezut chiar decedat. Stavrache rămâne dar legal moştenitor. Reapariţia popii îi dă paroxisme, propriu-zis juridic nemotivate. Este în condiţia însăşi a oricărei moşteniri un principiu de nesiguranţă, orice moştenire poate fi contestată. De unde dar şi neliniştea lui Stavrache, trecând peste cauzele patologice. Moştenirea vine şi dispare în mod obscur şi fatal. Mai toţi scriitorii români, Slavici, Delavrancea, Sadoveanu, Gârleanu, au tratat tema „comoarei" sub forma unui cazan cu bani antici, a unei pungi

infernale, sau a unei pungi pierdute pur şi simplu. E un mod de îmbogăţire datorat hazardului, ca şi jocul la loterie, şi toţi autorii au atras atenţia asupra caracterului iluzoriu, sau cel puţin malefic al unui astfel de noroc. La Caragiale, conjurarea mizeriei zilnice se face şi prin ceea ce numim „expedient", supus şi el norocului. Eroul găseşte un om bun dispus a da o sumă cu împrumut. Şi aci piaza-rea se manifestă în plină certitudine, în chipul decesului neaşteptat al amicului.

În lumea obişnuită a lui Caragiale, avariţia este un viţiu imposibil. Este avar cine cunoaşte efortul de a agonisi bani. Eleutheriu nu l-a încercat şi presupunând că ar fi câştigat la loterie ar fi risipit banii cu prietenii săi, aşa cum încă dinainte a distribuit procente la cei care l-ar fi ajutat să descopere biletele. Fatalişti, indivizii caragialieni au sentimentul că sforţarea de a strânge bani este inutilă. Eroii cei mai cunoscuţi ai lui Caragiale nu sunt preocupaţi de probleme economice, semănând cu personajele clasice ale teatrului racinian. Tipătescu e moşier, jupân Dumitrache e om cu dare de mână. Pe acesta din urmă nu ni-l putem închipui speculant. Starea lui e fixă, precum e şi aceea a lui Pristanda, care nu poate, prin definiţie, ieşi din condiţia remuneraţiei fixe fără a se altera structural. Cazuri de lăcomie şi avariţie întâlnim în literatura ardeleană, îndeosebi a lui Slavici, şi în general unde e vorba de ţărani. Avariţia are cauze multiple. Literatura germană nu cunoaşte acest sentiment şi lucrul este explicabil astfel: goticul este excesiv idealist, adaptabil pe cale metafizică. Înainte de a se urni la faptă, germanicul îşi construieşte un sistem întreg cu care îşi motivează speculativ acţiunea. Enorma perspectivă pe care goticul o dă oricărei acţiuni de adaptare face ca avariţia, adică cumularea de bunuri, să fie lipsită de sens. Goticul are un sentiment al deşertăciunii activ. Orice aspect fenomenal

raportat la structura numenală apare neglijabil. Asta n deprimă însă sufletul gotic, fiindcă el crede în realitate ideii. Gândind dialectic, ca orice filozof, goticul refuz valoarea momentelor fixe şi desigur că aurul nu înseamn pentru el nimic din clipa în care îşi dă seama că e doar punte de trecere alchemică între plumb şi soare. Hoffmann tratat în *Das Fräulein von Scuderi* un caz de avariţie ş precum se vede, şi-a ales ca erou un francez, pe bijutieru Cardillac, care însă nu-i sufleteşte francez, ci un panteis german. El îşi omoară clienţii spre a le lua înapoi bijuteriile extaziat de miracolul lumii minerale. Cristalul reprezint pentru Cardillac, firește, un simbol al spiritualităţi Universului. Şi Angelus Silesius cântă sufletul sub emblem minerale:

> Rein wie das feinste Gold, steif wie ein Felsenstein,
> Ganz lauter wie Kristall, soll dein Gemüte sein.

Cardillac ar mai fi putut da şi o altă explicaţie, de ordin artistic. Îi era greu să se despartă de operele sale. Crima lui se aseamănă cu aceea a lui Silvestru Bonnard, care fură cărţile destinate drept zestre pupilei sale. De speţa avariţiei estetice este şi patima lui Hagi-Tudose al lui Delavrancea. Acestuia îi plac galbenii pentru forma lor artistică şi nu se poate hotărâ să-i cheltuiască, aşa cum un colecţionar nu s-ar îndura să vândă un Goya. Condiţia comerţului este insensibilitatea pentru obiect. Un anticar de cărţi care ar fi şi bibliofil ar deveni un Silvestru Bonnard şi ar muri de foame. Hagi-Tudose împinge admiraţia estetică până la misticism. Galbenii i se par vii, au glas ca al „cetelor îngereşti". Evident, fantazia lui Delavrancea este gotică şi avariţia pe care o descrie nu intră în câmpul economicului.

Cu totul de altă natură este zgârcenia lui Harpagon, a lui Grandet. Harpagon, de pildă, mănâncă, locuieşte într-o casă somptuoasă, are slugi, cunoaşte anume îndatoriri sociale.

Preocupările lui sunt de a agonisi mereu bani, de a nu se lăsa furat şi de a nu cheltui mult. Balzac, romantic, se complace şi în unele note fabuloase. Avariţia a trei bătrâni de la care moşteneşte Grandet „était si passionnée que depuis longtemps ils entassaient leur argent pour pouvoir le contempler secrètement". Cu toate acestea, Grandet şi-a făcut acareturi bune şi, ca primar, drumuri solide ducând la proprietăţile sale, are nevastă, copil, dă uneori mese, este o fiinţă sociabilă, nu ca absurdul Hagi-Tudose, care nu se însoară şi trăieşte într-un bordei mizerabil. Avariţia franceză rezultă din individualism. Omul vrea să scape din strânsoarea socială, să se bucure de viaţă fără a fi îndatorat a se încovoia opiniilor altora, rămânând sociabil într-o sferă restrânsă de prieteni. De aceea el face o mare sforţare spre a agonisi un fond, pentru ca apoi să trăiască din renta acestuia fără muncă. Aşadar, sunt două faze: marea activitate, adesea manuală, pentru agonisirea averii, apoi inerţia, nu fără activitate intelectuală în vederea fructificării fondului. De fapt eroii lui Caragiale, meridionali, urmăresc, ca şi cei francezi, independenţa prin rentă, cu deosebirea însă că socotesc inutilă sforţarea şi aşteaptă fondul pe cale mistică (loterie), şi nu par a avea arta de a conserva fondul pe care l-au obţinut fără sforţare. Dacă ne întrebăm ce a împins pe Caragiale să traducă, parafrazând, *Abu-Hasan*, explicaţia nu e greu de dat. În Abu-Hasan e mult din Caragiale. Hasan, fiu de negustor bogat, are oroare de sforţare şi de aventură. E un epicureu sociabil în cerc restrâns. Moştenind o avere, el o împarte în două, cheltuieşte jumătate cu chefurile, cealaltă jumătate însă o pune în fonduri solide, în acareturi aducând venit, astfel încât să poată trăi „fără să s-atingă de capete". Abu-Hasan e, aşadar, tipul rentierului, pe cale fatală. Geniul speculativ al lui Grandet el nu-l are. El e un înţelept oriental care, mulţumit cu ceea ce soarta i-a dat, înţelege să se bucure

cu socoteală de această binefacere. Aşa face şi Caragiale, care, punând mâna pe o moştenire, o consumă sub forma rentei. Faptul că el se aşează la Berlin subliniază totala lui independenţă şi lipsa de iniţiativă. Fără rentă, la Berlin, desfăcut de orice legături naţionale, el n-ar fi în stare de a-şi câştiga existenţa. Prin urmare, toată fericirea superior mediocră se datoreşte puterii ce rezidă într-un depozit de bani, ori în anume bunuri funciare de a produce rentă. Un Caragiale sau un erou al său emigrând în America spre a începe o viaţă nouă nu sunt de gândit. Caragiale şi-a ales Berlinul pentru că i s-a părut punctul cel mai confortabil din univers. Un Caragiale moşteneşte sau împrumută, până la o eventuală moştenire, şi-şi chiverniseşte, în teorie, avutul ca să n-atingă capetele. Imnuri muncii el nu poate să aducă. Profesia care obsedează pe Caragiale în operă este aceea de cârciumar. Acesta de fapt e un rentier care nu-i nevoit a face mari speculaţii comerciale. Lumea bea şi fondul produce de la sine venit sub ochiul contemplativ al crâşmarului.

Altă cauză are avariţia ţăranului, a lui Ion bunăoară. Acesta e lacom de pământ. În loc a-şi desfăşura energia în toate direcţiile productive şi îndeosebi de a-şi desăvârşi inteligenţa în folosul adaptării, el tinde a-şi spori averea funciară. Acest gest vine din teama ţăranului de a nu muri de foame, rămânând fără bucate. Incapabil de trafic, de perfecţionarea mijloacelor de producţie, el se apără prin tendinţa extensiunii pe pământ. Ţăranul tinde a deveni moşier, până la limitele în care el şi ai săi pot ara şi semăna. Deci sunt două feluri de avariţii de adaptare, una ofensivă, aceea a lui Harpagon şi Grandet, care câştigă prin muncă dreptul de a se bucura, liberi, de viaţă, şi avariţia defensivă a ţăranului. În general avari sunt bătrânii şi cauza avariţiei lor este desigur aprehensiunea. Simţindu-se fără validitate,

concurați de energia tinerilor, ei tind să-și asigure existența cât mai mult.

Slavici, precum am spus, tratează cazuri de speculație economică și de avariție. Popa Tanda nu dezvăluie decât partea întâi a fenomenului, alergarea după avere. El e ceea ce se numește ardelenește un „econom", un gospodar, dar economia lui e un eufemism pentru avariție. Ce trebuință are Popa Tanda de sat bogat, de pomeni, de căruță și cal și alte asemeni? Sfântul Francisc ar fi lăudat pe Dumnezeu pentru darul sărăciei și Popa Tanda ar fi putut să se bucure că în drum spre rai a găsit purgatoriul Sărăcenilor. Însă el nu e un spirit contemplativ, ci un țăran care și-a ales meseria de popă ca să fie mai bogat decât alții, încât relegarea în Sărăceni i se pare o pedeapsă. (Din sărăcie, însă, il Poverello di Cristo, Sfântul Francisc își face un principiu.) Atunci Popa Tanda trece la exploatarea bogățiilor locului, câte sunt la îndemână, fabrică lese pe care le vinde la târg, ară, grădinărește și-și agonisește bunuri materiale, care-i risipesc acea frică ce-l făcuse să plângă amar la venirea în mizerabilul sat. Huțu al Cimpoieșului e și el un speculant de posturi, întrucât râvnește mereu unul productiv și toată admirația lui merge către gospodăria protopopească. Preoția în Ardeal e, așadar, un mijloc de a strânge un capital și a avea o bună rentă. Repulsia de a lua în căsătorie om sărac sau fată săracă, mai ales, e foarte des tratată în opera lui Slavici. În *Vatra părăsită* e o luptă mută între eroi de a-și păstra sau spori averea. Văduva Ana ar lua de bărbat pe Zamfir, deocamdată îi dă numai în exploatare o vatră părăsită a satului și o moară. Nici unul nu e sentimental, deși n-ar fi incapabil și de sentimente gratuite. Zamfir nu înțelege să dea nici bucate, nici pui de găină fără socoteală. Ana vrea folos cât mai mult, iar când Zamfir are nevoie de bani, îl îndreaptă către fratele său Ghiță, cămătar al satului și speculant de pământuri. Când

Slavici iese din lumea țărănească, caută pentru speculație alte elemente. Astfel Negrea, poreclit Bătrânul, fiindcă este tocmai un senil, avar, e un fel de Abu-Hasan, fiu de toptangiu bogat, trăind după moartea tatălui din venituri, ca un epicureu intelectual chibzuit, căci are oroare de căsătorie, spre a nu-și lua răspunderi economice. Paraschiv Ciulic, fost grataragiu, a strâns avere mare în Dealul-Spirii și acum trăiește din camătă. Spiru Călin, fost judecător, speculează avansând bani pentru construcții, Trică Olteanul face speculațiuni în mic și în mare cu ouă, Țața Melania tezaurizează bijuterii.

O formă inedită de avariție din frică este (în opera lui Caragiale) aceea a lui Anghelache casierul. Acesta se sinucide de teama inspecției și toată lumea bănuiește că ar fi delapidat vreo sumă. Însă la deschiderea casei se găsește în plus un pol de aur românesc. Acest lucru e nefiresc. Prin forța lucrurilor un casier suferă mici pierderi, încât găsirea unei sume în plus dovedește o avariție în numele statului. Cineva a primit neapărat mai puțin. Întrucât îl privește personal, Anghelache se teme să nu-și piardă postul. Eleutheriu, Caragiale însuși se lasă demișii cu foarte multă bonomie. Acest soi de rentă ce se cheamă salariu și care implică atâtea obligații nu-i interesează. Ei visează un capital rentabil.

Într-un punct, Caragiale și Slavici au o viziune socială comună. Eroii lor sunt oameni care aspiră la avere, când n-o au de-a dreptul, și sunt, în privința sforțării, mai ales comercianți, cu deosebirea, cum am zis, că sforțarea comercială însăși e lăsată de Caragiale generației anterioare. Slujbașii ca Pristanda și Anghelache sunt deplânși. În opera lui Slavici nu sunt slujbași, ci slugi, ceea ce e cu totul altceva. Spre a-și agonisi un fond, țăranul se bagă slugă la altul, la un bogătoi din sat ori la un orășean, însă nu-și face

din asta o carieră. Banii îi strânge şi apoi din slugă devine el însuşi stăpân. Acesta e şi cazul lui Hagi-Tudose, a oricărui negustor în genere. Chiriac e slugă, însă, cu siguranţă, mai târziu va deveni patron. La fel, de altminteri, şi Spiridon. Aceste slugi sunt ferite totuşi de servilitate. Slujirea în lumea lui Slavici şi a lui Popovici-Bănăţeanu şi în parte şi a lui Caragiale e sinonimă cu ucenicia, cu faza de calfă. Şcolarii înşişi se bagă slugi la gazde ori profesori, după o metodă în fond de origine feudală. Nici prelatura în Ardeal, în nuvelistică, nu apare ca un funcţionarism. Preotul capătă de la autorităţile bisericeşti dreptul de a-şi exercita profesia, însă mijloacele de viaţă sunt colectate de la credincioşi sau scoase din condiţiile economice pe care le pune la îndemână faptul social de a aparţine clerului. Prelatura constituie o castă.

Sunt, aşadar, două noţiuni distincte confundate în expresia slujire: aceea de argat şi cea de funcţionar: cazul Chiriac şi cazul Pristanda. Aci nu facem consideraţii de ordin doctrinar social, ci studiem situaţia eroilor lui Caragiale în univers. Noţiunea de fericire a eroilor şi concepţia lor despre lume depinde, firește, de locul ocupat de fiecare în mecanica socială. Chiriac este argat, dar şi jupân Dumitrache a trebuit să fie odată calfă ori tejghetar al altcuiva, pe a cărui fată s-o fi luat în căsătorie. Ucenicia e o formă de vasalaj şi o treaptă de iniţiere, necuprinzând nici o înjosire. Din opera lui Slavici ne dăm seama cum o noţiune se degradează trecând dintr-o lume într-alta. În Ardeal, Şofron ori Bucur, care sunt slugi, au toată demnitatea umană, slujirea lor fiind un mijloc onest şi temporar de a strânge un fond. Nuţa, care vine de undeva de la munte la Bucureşti ca să fie crescută, slujind în casa unui cârciumar, apare în ochii noştri ca o ancilla. În realitate ea nu se socoteşte astfel. Pristanda însă e un funcţionar, un „coate-goale", cum e considerat la început Rică Venturiano. El primeşte doar „remuneraţia", care se

deosebeşte profund de simbrie. Seniorul negustor dă ucenicului hrană şi îmbrăcăminte şi o simbrie care, adunată, poate constitui premisele unui capital, putându-l lua mai târziu la parte şi apoi lăsa pur şi simplu ca unic stăpân. Acest lucru nu i se poate întâmpla lui Pristanda, slujbaş al statului, care niciodată nu va ajunge statul însuşi. Jupân Dumitrache îşi arată dispreţul faţă de Rică Venturiano, numindu-l „vagabont", „coate-goale" şi „scârţa-scârţa" pe hârtie. El vrea să spună deci că Rică nu e „apropritar", legat de o avere funciară, rentabilă, nu posedă o avere augmentabilă prin sforţare comercială, ci face o lucrare cu totul sterilă, „scârţa-scârţa". Părerea lui Dumitrache se schimbă când află că Rică este gazetarul de la *Vocea Patriotelui Naţionale*. Dispreţul lui este pentru prăpădiţii de amploiaţi slujind la stat, ca jurnalist, însă, Rică scrie la o foaie care se vinde şi se cumpără, e dar un fel de negustor, e student în drept şi la urma urmei un fel de calfă cu viitor la o întreprindere apărând interesele proprietarilor. Profesia liberă este deci, în mentalitatea eroilor caragialeşti, mai onorabilă decât aceea de impiegat. Condiţia tragică a impiegatului e de a fi lipsit de orice speranţă de a prelua fondul patronului. Singura lui nădejde de a ieşi din servilitate este a câştiga la loterie, a moşteni ori a găsi o comoară, sau, în fine, la Caragiale, a profita de „micile economii" ale soţiei, ceea ce ne reîntoarce în sfera comerţului.

Toată proza română a evoluat, tematic, pe schema lui Caragiale. De o parte avem eroi în goană după bunurile vieţii, punând în joc toată inteligenţa posibilă spre a străbate repede treptele sociale, pe de alta învinşi, ţintuiţi de soartă şi relegaţi mai ales în tagma impiegaţilor. Astfel s-a născut literatura micii melancolii, a mediocrilor fără nădejde. Aceştia din urmă, stând cu energiile neîntrebuinţate, au mai mult răgaz de a medita, şi astfel ei devin contemplativii,

filozofii, chiar dacă această filozofie se prezintă încă în forme modeste, aproape folclorice. Dar ce altceva decât observaţie morală este sentinţa nevestei lui Pristanda: „Ghiţă, Ghiţă, pupă-l în bot şi-i papă tot că sătulul nu crede la ăl flămând"? Această distribuţie bipolară nu e o condiţie excepţională, proprie literaturii noastre. Proza epică nu are alt program decât a reprezenta indivizi în competiţie spre a ocupa locul cel mai bun în viaţă. Tema oricărui roman este lupta pentru existenţă, care nu se poate sfârşi decât cu învingători şi învinşi. De punerea accentului depinde natura literară a operei. Dacă accentul cade în chip exagerat numai pe chiotul de triumf, atunci avem de-a face cu epopee, dacă accentul cade excesiv asupra strigătului de deznădejde, opera devine lirică şi asta este condiţia multora din operele noastre în proză. Dacă atenţia scriitorului se îndreaptă spre desfăşurarea concentrică a tuturor forţelor sufleteşti, prudentă şi deliberată, atunci avem de-a face cu romanul propriu-zis epic de tip Balzac-Stendhal. Dacă însă eroii învinşi sau în toiul luptei îşi examinează cu prea mult spirit critic facultăţile de adaptare, meditând asupra lor, în loc să le lase în plină desfăşurare, atunci avem de-a face cu romanul de analiză, sau cu romanul aşa-zis rus. În fine, dacă examenul forţelor spirituale depăşeşte aspectul strict practic şi merge către raţiunea lor teoretică, atunci cădem într-o proză metafizică, comună literaturii germane, care nu posedă roman, ci un fel de eseu asupra raporturilor dintre numen şi fenomen, cu prilejul oricărei fapte individuale. În literatura germană, funcţiunea pozitivă a omului se preface în problemă asupra destinului omului. Julien Sorel îşi caută un sens în societatea lui istorică, Faust îşi caută o îndreptăţire în univers.

Excesul metafizic al literaturii germane ne ajută să răspundem la o obiecţie ce se face eroilor lui Caragiale. Ei ar

suferi de platitudine şi de unidimensionalitate. Iată o teorie vulnerabilă. Întâi de toate, un erou care există în planul ficţiunii este principial complex. Eroul viu nu se prezintă adesea decât cu profilul, însă toate dimensiunile sale pot rezulta din contemplarea lui îndelungă. Bustul lui Cezar nu este superficial prin faptul că nu vorbeşte, nu se mişcă şi nu-şi revelă cuprinsul interior prin gesturi. Nu e nevoie să intri în fundul mării spre a avea intuiţia adâncimii ei, pe care o ai prin simpla contemplare a suprafeţei. În al doilea rând, adâncimea eroului nu stă în complicaţie sau în excepţie. Geniile nu pot fi eroi de roman, şi Kant, deşi mare filozof, nu poate constitui o materie adâncă pentru roman. Problematica lui teoretică e palidă pe lângă problematica organică a unui student ignorant ca Raskolnikoff, care a descoperit autoritatea propoziţiei morale. Turburările teologice noi nu le căutăm la teologia profesională. Complicaţiile geniale sunt de ordin intelectual; în roman căutăm intensitatea vieţii. De aceea un roman izbuteşte numai cu eroi mediocri şi cu fapte meschine. Voltairismul pueril al provincialului farmacist Homais este mai interesant decât voltairismul lui Voltaire, setea burlescă de marea lume a doamnei Bovary este mai profundă în mizeria ei decât existenţa Doamnei de Staël. Eroii lui Balzac desfăşoară o energie prodigioasă pentru mărunte ambiţii, eroii lui Proust, care de fapt sunt şi ei balzacieni, fac sforţări supraomeneşti pentru păstrarea decorului social, existenţa Lenorei d-nei Papadat Bengescu este dedicată snobismului de a face o serată muzicală distinsă. Pristanda este sublim pentru grija cu care-şi supraveghează limbajul faţă de Tipătescu, în schimbul unei mizerabile remuneraţii fixe, după buget, marile energii consumate de Caţavencu au drept scop un neînsemnat scaun de deputat. Disproporţia dintre energia folosită şi ţinta urmărită scoate în evidenţă comedia însăşi a vieţii. Dacă

cititorul ar admira scopul urmărit de erou, atunci n-ar mai avea sentimentul prozaic al naturii.

Obiecția de mai sus se mai exprimă și altfel. Lumea lui Caragiale ar fi istorică, prin urmare depășită. E. Lovinescu îmbrățișa opinia, de data aceasta, sub un aspect al lucrurilor, valabilă, a progresului în adâncime al societății. Un tânăr scriitor reia argumentația astfel: Balzac corespunde momentului capitalist al evoluției societății franceze, de unde preferința pentru societatea burgheză, pentru problema banului, pentru tipurile de avari sau ambițioși. Proust reprezintă un moment superior, depășind lupta pentru existență cu o problematică nouă, a unei noi aristocrații cu complexe sufletești mai subtile. Aplicându-ne la realitatea românească, viziunea balzaciană s-ar îndreptăți în trecutul unui București burghez, în vreme ce România actuală s-ar pregăti pentru viziunea unui romancier proustian. Prin urmare, termenii se pot reduce la momentele burghez-aristocrat. Punerea problemei în chipul acesta prin două efigii Balzac-Proust e plină de interes, deși noi putem susține contrariul.

Romanul are a se ocupa cu lupta individului de a câștiga un ascendent asupra altuia. Cu cât forțele desfășurate sunt mai mari, cu atât eroul este mai semnificativ. Așadar, principial toți marii eroi, de la Ahile încoace, chiar când aparțin genetic clasei aristocratice, se remarcă prin puternica lor vulgaritate, prin faptul că promovează monstruos instinctul lor individual. Un aristocrat, în înțeles larg, este un individ șters, cu totul supus convențiilor clasei sale și, prin urmare, „comun" ca om de lume ce este. Ceea ce te surprinde la aristocratul perfect este dezindividualizarea, lipsa reacțiilor personale și deci și a oricărei surprize.

Ne reprezentăm de obicei aristocratul drept prototipul diplomatului merituos prin aceea că nu face nici o gafă. Însă condiția unei asemenea perfecții se află în nulitatea

sufletească. Victor Hugo, Baudelaire, poeți plastici, nu-s făcuți pentru confesionalul erotic al unei desăvârșite aristocrate. Sainte-Beuve, critic acut și fin, sub raport literar, este vulgar pentru omul de lume cu oroarea definițiilor nete. Cum poate fi un bun diplomat criticul care declară: Groenlanda n-are roman? Aristocratul pur, urmărind perfecta armonie socială, prin respectarea protocolului, poate interesa pe romancier ca un monstru de nulitate. Și de altfel așa a și fost înfățișat adesea ca o măsură de impersonalitate inadaptabilă în fața marii personalități vulgare. Epoca de înflorire a aristocrației franceze n-a dat o literatură de observație adâncă, iar în măsura în care ea există, ea zugrăvește pornirile vulgare ale aristocrației de sânge. Lumea lui Molière este plebee, aristocrații lui Saint-Simon sunt de o brutalitate scandaloasă, galeria lui La Bruyère este trivială și La Bruyère însuși, întrucât face delațiuni și folosește o pastă așa de gras pamfletară, nu e un om de lume. Există un triviu al cercurilor aristocratice istorice, acestea singure interesează pe romancier. Când e vorba de Proust, apare evident că la el condiția acestei „trivialități" este îndeplinită, căci n-avem de-a face în opera lui cu niște aristocrați sufletești, ci cu niște epave ale aristocrației istorice, mâncate de monstruoase vicii, și cu o sumă de plebei mimând conduitele unei clase apuse. Eroii lui Proust sunt niște „snobi", dar așa am văzut că sunt eroii lui Caragiale. Marea literatură franceză cu creație de oameni n-a apărut decât după Revoluția Franceză, când vulgul cel restrâns al curții regale a devenit un vulg mai larg, regenerat prin reindividualizare.

Ideea că la 1848 oamenii din România sunt unidimensionali, iar la 1948 devin complecși, balzacieni atunci, proustieni acum, nu se poate susține decât dacă prin complexitate înțelegem rafinament cultural. Și încă termenul „rafinament"

nu-i potrivit, căci nu-i mai rafinat acela care citeşte azi pe Valéry şi Barbu decât cel care citea pe V. Alecsandri şi V. Hugo. Rafinamentul ca o distincţie calitativă este o iluzie. Jalea tânărului care ştie pe dinafară *Miorița* nu-i mai puţin fină decât melancolia orăşeanului care a citit pe Eminescu. Asociaţia însă poate fi mai bogată în anume momente culturale. Azi asociaţia şi disociaţia filozofică e mult mai rafinată decât pe vremea lui Kant, cu toate acestea operele ideologice suferă de platitudine. Oricând, în orice condiţie socială, omul rămâne fundamental ceea ce este. Complexitatea ori simplificaţia este o chestiune de metodă artistică şi Caragiale însuşi vede lumea aceleiaşi epoci câteodată uscat academic, altă dată violent impresionistic. Lumea ţărănească a lui Slavici se remarcă prin planul interior, Slavici face analiză, pentru că materia umană îl obligă.

Deoarece formula eroului de roman este tensiunea vitală, gratuitatea nu are ce căuta în proză. Un individ cu suflet „gratuit", adică neinteresat practic, e un erou nul. Cât priveşte sentimentele gratuite (artistice, intelectuale), ele pot face obiectul romanului în măsura în care se prefac în obsesii, adică în sensuri ale existenţei. La Proust întâlnim o obsesie filologică, interesantă ca o carieră particulară de amator. Pons al lui Balzac colecţionează tablouri, însă nu sentimentele lui gratuite sunt materia romanului, ci mania lui care derivă din ele şi care-l fac victimă a cupidităţii altora. Eroii lui Brătescu-Voineşti, cântând la pian sau vioară, cultivând măghirani şi mixandre, sunt toţi „proustieni", capabili de gratuităţi, de fapt însă gratuităţile lor sunt simbolul unei poziţii practice în viaţă. Avariţia şi ambiţia nu sunt forme sufleteşti legate de faza capitalistă a societăţii. În treacăt fie zis, Balzac a urmărit să dea un tablou integral al vremii lui cu „ses nobles et ses bourgeois, ses artisans et ses paysans, ses politiques et ses dandys" etc. Avariţia în general

este forma apărării. Plaut şi Molière sunt în sensul acesta balzacieni. *Crimă şi pedeapsă* de Dostoievski tratează o astfel de situaţie aparent capitalistă. De o parte o bătrână cămătăreasă, trăind, în neputinţă fizică de a munci, din speculaţie şi păstrare, pe de alta tânărul agresiv câştigându-şi existenţa chiar cu preţul crimei. Desigur, Dostoievski, teoretic, este balzacian. Goana după bunuri materiale în opera lui Balzac e o simplă cale epocală de a câştiga ascendent. „Le bourgeois gentilhomme" a devenit legiune. Prin bani câştigi independenţă şi onoare şi chiar titluri de nobleţă. În secolul lui Molière şi mai ales al lui Lesage nu se făcea altfel şi cu bani ajungeai departe. Turcaret este şi el un erou balzacian. Însă în vremea regalităţii nu opinia publică este suprema onoare, ci opinia curţii regale şi atunci toate sforţările eroilor merg în sensul de a fi remarcaţi de rege. Ambiţia se scuteşte aci de mijloacele economice şi uzează de căi morale. Proust reia lumea lui Balzac la alt nivel de timp. Proust e un Balzac şi ceea ce se consideră proustian e foarte secundar şi de ordin subiectiv. Balzac are pretenţia de a face un mare tablou al societăţii franceze din vremea lui într-o operă ciclică, acelaşi lucru îl face şi Proust, cu deosebirea că renunţă la desfăşurări anecdotice parţiale şi adună toţi eroii în salonul cel mare al romanului. Balzac are vanitatea de a face operă de ştiinţă şi se reclamă de la opera unor savanţi ca Geoffroy Saint-Hilaire, Cuvier, Lamarck. Proust aplică şi el o metodă, aceea a lui Bergson, făcând de fapt numai teoria ei. Balzac era încurcat în datorii şi avea o mare pasiune pentru anticărie şi mobile, de unde interminabilele calcule şi evocările de interior. Proust are şi el afectările lui muzicale şi starea maladivă care îl sileşte să-şi adune materialul din memorie. În esenţă eroii rămân ca şi aceia ai lui Balzac, nişte ambiţioşi în goană după ascendenţă socială, nişte snobi. Lucrul l-a spus, de altfel, Thibaudet.

Dinu Păturică, Caţavencu, Tănase Scatiu în literatura noastră nu sunt nici ei eroi ai unei faze istorice, preocupaţi numai de bunurile materiale. Ei sunt posibili într-un roman balzacian ca şi în unul proustian. Sunt nişte setoşi de putere, adică de prestigiu, nişte snobi. Tănase Scatiu este rudimentar în aceeaşi proporţie în care boierul Dinu Murguleţ e simplist. Dacă boierul Dinu ar fi fost un heraldist, un bibliograf pasionat al lui Schopenhauer, atunci firește că altele ar fi fost căile de a fi ajuns ginerele lui. Opera lui Duiliu Zamfirescu în general are structură, dacă nu factură proustiană, fiindcă pe de o parte se ocupă cu ambiţia strict morală a aristocraţilor de a păstra prestigiul castei, pe de alta cu ambiţia oamenilor noi de a intra în clasa boierească. Un Tănase Scatiu superior, subtil, uşor melancolic, energic cu delicateţe este Titu Maiorescu. Fiu de profesor şi nepot de ţărani, cum se recunoaşte singur în plin parlament într-un moment de disperare fină, el face mari sforţări spre a se adapta clasei conservatoare, izbutind în cele din urmă să intre în acea societate chiar prin căsătorie. Jurnalul lui e un mijloc de control, o încercare de a obţine pe calea reflecţiunii cerebrale şi a educaţiei acele conduite pe care aristocraţii din naştere le au prin reflexe. Într-anume sens, noi am pierdut timpul romanului proustian, din lipsa scriitorilor cu vocaţie. Ultimul moment era în chiar epoca lui Caragiale. Nu se poate închipui un erou mai proustian decât Macedonski, Eminescu însuşi era snob, proclamându-şi ascendenţa boierească, în familia lui Caragiale mocneşte cel mai fantastic snobism.

Hotărât, opera lui Caragiale, ca a tuturor scriitorilor noştri clasici, e schematică şi sugestivă. Ea reprezintă totuşi o copie a umanităţii la o anume dată. Unii eroi universali sunt indicaţi, alţii nu. Am putea întocmi un repertoriu al eroilor caragialieni, aşa cum Anatole Cerfbeer şi Jules Christophe au redactat un *Répertoire de la Comédie humaine,*

iar Charles Daudet şi Pierre Celly câte un *Répertoire* al personajelor şi temelor lui Proust. Practic n-am avea nevoie de această listă într-o operă aşa restrânsă. Dar ne-ar sluji, ideal, spre a transporta pe eroi în felurite situaţii posibile, spre a dovedi că ei nu sunt legaţi de nici o economie politică şi că sunt adaptabili oricăror condiţii, chiar unui mare nivel cultural. Pristanda, om cu umanităţile sale, în slujba unui ministru ca Lamartine, şi-ar schimba timbrul ecoului. Dar ar rămânea mereu un ecou.

Cu toate unele aparenţe înşelătoare, Titu Maiorescu este structural un ţăran. A fost socotit ca atare, a recunoscut el însuşi şi a suferit, se pare, de un mic complex de inferioritate: „...eu sunt fiu de profesor – declara el în Parlament – dar tatăl meu profesorul era fiu de ţăran şi eu sunt dar nepot de ţăran..." Mamă-sa umbla (după N. Iorga) „cu vălul obişnuit al femeilor de la ţară sau din suburbiile Braşovului". Bineînţeles că nu trebuie să luăm termenul de ţăran în înţeles de plebeu. Maiorescu e un terian ardelean.

Ruralismul lui se străvede în atitudinea lui faţă de femeie. Produce oarecare surpriză, pentru cine ia olimpianismul lui Maiorescu într-un sens arid, viaţa erotică agitată a criticului. Maiorescu a avut, cum se ştie, un mic scandal, pe când era profesor la Iaşi, când a fost acuzat că întreţine legături de dragoste cu Emilia Riquert, o guvernantă de la Şcoala Centrală de fete. E foarte posibil să nu fi fost nimic la mijloc, totuşi Maiorescu nu se arată scandalizat de scandal şi toată energia lui e îndreptată cu un înalt umor în sensul de a zdrobi logic o intrigă. Un profesor auster ar fi evitat să aibă relaţii de prietenie cu o pedagogă în localul unei şcoale de fete. El nu înţelegea lucrurile astfel. Nutrit cu lectura lui Goethe şi om cu suflet complex, caută fără ipocrizie

experiența sentimentală. În privința aceasta e un om superior și ruralismul lui originar nu e în chestiune. Unele răceli față de Eminescu par ieșite din gelozie, și Clara avea multe motive să suspecteze raporturile dintre Mite și Maiorescu, care, acesta din urmă, blama asiduitățile lui Eminescu față de Mite. Motivele reale de despărțire dintre critic și Clărchen nu sunt ușor de stabilit. Alecsandri, cu oroarea metafizicului, pretindea că Schopenhauer detracase creierul lui Maiorescu. În orice caz, acesta se plictisise și din cauza geloziei (care însă, cum se vede, era foarte îndreptățită), și din motive de ordin estetic. Clărchen era suferindă și în 1882 suportă la Londra o operație. În drum spre țară, surprinzând-o îmbrăcându-se, Maiorescu rămase foarte „decepționat". Dimpotrivă, Anna Rosetti, cu care dinainte întreținea raporturi extrem de afectuoase, era „încântătoarea Annette", care, în treacăt fie zis, nouă ni se pare anguloasă, cu nasul acut. Era însă o femeie de lume, cu relații în lumea mare, îmbunătățind considerabil societatea omului politic. Totuși, cu toate că Maiorescu e foarte mulțumit de Annette, nu-și poate reprima agasarea pentru accesele de gelozie ale noii soții, care i se părea în aceste împrejurări „jumătate alienată – idioată". În scurt, spre deosebire de Conachi, care detestă divorțul și înmormântează pe Zulnia cu mare paradă, Maiorescu, dezgustat de decrepitudine (Clărchen va muri canceroasă), un ciuda unor crize de sensibilitate, rupe căsătoria cu cea mai rece deciziune. Nu crede, așadar, în fatalitatea dragostei, care făcea pe un Petrarca să simtă efectele amorului chiar când Laura nu mai era cea de la început:

Piaga, per allentar l'arco, non sana.

Într-asta se dezvăluie ruralul din Maiorescu. Femeia reprezintă pentru el o avere mobilă, o piesă de inventar casnic care trebuie mereu să fie utilă fenomenal. Cu ideea

absolută a ființei respective, indiferent de vicisitudinile fizice și morale, el nu are de-a face. În ciuda afemeierii, Maiorescu nu prețuiește femeia și n-am putea să spunem că e misogin, ca Eminescu, fiindcă asta ar presupune un idealism dezamăgit. Maiorescu are concepția țăranului că femeia nu prețuiește cât bărbatul, colorându-și numai științific și filozofic această opinie. Nu voia să audă de emanciparea femeii, sub motiv că ea posedă un creier mai ușor la cântar: „Cum am putea – zicea el – să încredințăm soarta popoarelor pe mâna unor ființe a căror capacitate craniană e cu 10 la sută mai mică". Recunoștea doar că, individual, un bărbat poate totdeauna găsi o femeie mai cuminte decât el, și asta s-ar părea a fi părerea lui Maiorescu despre Humpel în comparare cu Emilia Maiorescu. Sofia Nădejde se irită grozav de „chestia crierului la femei" și răspunse foarte aprins și documentat, fără să zdruncine prejudecata maioresciană. Criticul considera pe femeie inferioară și din punct de vedere etic, din cauza excesului de pasiune. După el superioritatea bărbatului stă în obiectivitatea lui, adică în putința de a se ridica până la adevăr. Logica este instrumentul adevărului. Însă femeia e ilogică. Știința, prin caracterul de obiectivitate, face pe om tolerant. De aceea Maiorescu recomandă sporirea instrucției științifice la femei, în scopul de a li se inculca „fundamentele unei umanități".

Al doilea caracter țărănesc al lui Maiorescu este primatul instinctului de conservație economică individuală: „Acest om este, cum zice d. Brătianu, din opincă și trebuie să muncească pentru a trăi". Așadar, „a trăi" este esențial pentru Maiorescu. Dar ce înțelege el prin a trăi? Hotărât că nu simpla subzistență. El și-a pus în minte încă de la început de a duce o existență largă, de aristocrat (și într-asta nu-i putem găsi omenește vreo vină), și toată energia lui este

îndreptată în acest scop. Observând că în acele timpuri de mare proprietate agrară avocatura şi politica erau singurele profesii rentabile, îşi dă la Paris licenţa în drept. În ţară începe prin a fi supleant şi procuror de tribunal, apoi avocat. Noi azi dăm o mare atenţie profesoratului din tinereţe al lui Maiorescu şi ne scandalizăm de întreruperea forţată a carierei sale. Fiu de profesor şi ardelean, Maiorescu avea desigur respect pentru cariera didactică, nu însă fanatismul pe care îl bănuim. Bolintineanu, ministru, fu scandalizat că rectorul Universităţii din Iaşi cerea mărirea salariilor. Maiorescu face la Iaşi un cumul de profesii şi dă, cum ştim, ca rector, „anonciu de avocatură", ceea ce înseamnă că nu se întorsese din Germania cu intenţia de a-şi găsi un rost oricât de modest spre a putea să se dedice meditaţiilor. Maiorescu nu era nici Descartes, nici Spinoza, nici Kant, nevoia imperioasă de a soluţiona problemele universului este secundară la el. Formula lui Maiorescu este cea comună, *primum vivere, deinde philosophari.* Asta nu vrea să zică a nega că un spirit reflexiv poate să cugete, aproape fără să-şi dea seama, în lupta însăşi pentru viaţă. Tot ce voim să spunem este că la Maiorescu se constată o continuă proorogare a meditaţiei până la rezolvarea adaptării materiale. Criticul a fost demis din învăţământ chiar de conservatorii săi, de Tell anume, pentru motivul că venea la Parlament în loc să stea la catedră. Tell considera incompatibilă calitatea de funcţionar cu aceea de deputat. Maiorescu putea să revină în învăţământ, şi s-a exagerat delicateţa lui, care nu era în chestiune aici. De fapt n-a dorit să redevină profesor, şi încă la Iaşi, pentru că mijloacele de câştig i se păreau insuficiente. Maiorescu se stabili definitiv la Bucureşti, dedicându-se avocaturii. Ca ministru, în 1875, el nu contestă principiul lui Tell al inconvenienţei de a ţine două profesiuni şi propune suprimarea unor catedre universitare de la Iaşi, deţinute de

oameni care făceau avocatură. Ar fi putut să formuleze propoziția ca profesorii de carieră să renunțe la avocatură. Acest lucru părându-i-se dureros, el interpretează, dimpotrivă, îndepărtarea din învățământ pe simplul motiv de fapt al insuficienții activității didactice, ca lipsită de gravitate economică: „Ce are să se facă profesorul când i se va tăia acea cracă bugetară de sub picioare? Apoi n-are decât să-și continue profesiunea de avocat."

Maiorescu ține atât de mult la lucrativitatea avocațială, care îi îngăduie larga existență, încât perspectivele de a fi ministru nu-l încântă, fiindcă ministeriatul înseamnă diminuarea veniturilor. Un studiu meticulos asupra lui Maiorescu avocat ar modifica mult din falsa imagine pe care ne-am constituit-o a unui Platon academizând între ciracii săi. De fapt Maiorescu e asaltat de „o droaie de clienți" și-și petrece vremea prin tribunale. „Multe procese am", spune odată. Într-o zi era ocupat cu „recursul Poumay contra primăriei, concluziuni Bürker-Ziegler, raport pentru Gresham din Londra... recursul baron Bellio..." Acuzat în Parlament că primește „procese grase" și încă din partea guvernului, se miră: „Să nu primesc să apăr Creditului un proces? Dar aș fi un nebun!" Carada îi oferi și el un proces al Băncii Naționale: „...nu l-am refuzat, fiindcă n-aveam de ce, era drept!" La 1880, declara: „D-lor, eu sunt avocat al Societății drumurilor de fier". Când e vorba să-și simplifice activitatea, avocatura e aceea la care Maiorescu nu renunță: „Am să mă concentrez în procese și Schopenhauer. Mai multă filozofie, domnule Maiorescu." De notat că prin filozofie criticul înțelege aprofundarea lui Schopenhauer, nicidecum meditația personală. Mult mai nimerit ar fi spus: să mă concentrez în avocatură și în problema categoriilor.

Logica slujește lui Maiorescu ca un instrument profesional în susținerea proceselor. N-am putea admite că el

cultiva sofismul fiind o minte cu totul superioară, însă, referindu-ne la un caz cunoscut, el aplică regulile cu intenție morală sofistică, paradând cu ele, spre a minuna tribunalul. Avem un indiciu în concluziile puse la procesul succesiunii lui Vodă. Unul din erezi, care fusese prevăzut legal în testament dar nu avusese prilejul de a mai primi alte daruri prin moartea tatălui, acceptase pactul de familie pentru lichidarea ultimelor pretenții și totdeodată, după ce profitase de el, intenta un nou proces de partaj. Maiorescu defini situația printr-o dilemă în regulă:

„Astfel, or de se va ține seamă de deciziunea Curții din Galați, or de nu se va ține seamă, cererea lui beizade Grigorie trebuie respinsă.

Dacă averea doamnei a ieșit din succesiunea lui Vodă prin partagiul de ascendent, cererea trebuie respinsă, pentru că beizade Grigorie a primit partagiul de ascendent.

Și dacă averea doamnei a rămas în succesiune, cererea trebuie respinsă, pentru că beizade-și are rezerva neatinsă."

De aci se vede că formalismul logic excesiv al lui Maiorescu își are sursa și în pregătirea lui juridică. Chestiunile de justețe formală primează asupra acelora de fond.

O întrebare interesantă este aceasta: de ce Titu Maiorescu, fiu de profesor și nepot de țăran, a intrat în partidul și în mediul conservator, trecând peste clasa burgheză? Pot fi unele cauze accidentale. Nu trebuie ignorată totuși o motivare de ordin mai structural. Maiorescu a manifestat totdeauna oroare pentru boemă și pentru viața nesistematizată. El e un protocolar prin definiție. Nu poate concepe, de pildă, o căsătorie lipsită de decență socială și de stabilitate economică și se amestecă discret în viața intimă a junimiștilor, manifestând aprobarea sau dezaprobarea. Căsătoria lui Slavici cu Catinca Szöke produse „oarecare

înstrăinare" a criticului, care însă fu încântat de a doua soție a lui Slavici, din 1886, „o fată foarte inteligentă", profesoară din Sibiu. Țăranul în general și mai cu seamă cel ardelean e de o convenționalitate maximă, mișcările sale în evenimentele sociale sunt de natura riturilor și abaterile inadmisibile. Slavici a zugrăvit foarte atent această aristocrație rurală, preocuparea de opinia publică („Ce va zice lumea?"), distanța între clase, prestigiul personal. În fața lui Mihu, pretutindeni pe unde trece, oamenii îți descoperă capetele, iar nevestele tinere și copiii îi ating mâna cu fruntea. Pe o punte, se naște între Cosma și Mihu un conflict de precedență. Merg amândoi până la mijlocul punții și cu „obrajii roșiți", Cosma e silit să dea înapoi. Convențiile la sat sunt foarte puternice și sub nici un cuvânt un țăran nu poate repudia pe cei care vin să-i facă urări în anume zile mari. Ei bine, Maiorescu, sărind din tradiția lui rural ardelenească în aceea boierească, nu face decât o trecere cantitativă de la modest la somptuos. În fiece aniversare a nașterii sale primește invitați, cărora le oferă șampanie și supeu rece. Face vizite de digestie, asistă la înmormântări, frecventează, „societatea", pe m-me Barbu Catargi, spre pildă, „grande-dame" fără un ochi. Și știm că s-a simțit dator să facă și un duel cu Stătescu, duel care a decurs fără primejdie, încât Maiorescu „kehrte mit Carp nach Hause zurück, comme si de rien n'avait été". Fiind convenționali, țăranii și aristocrații au sentimentul tradiției și sunt înceți în înțelegerea formelor noi. De fapt aristocrații foarte vechi sunt mult mai înțelegători și Saint-Simon, teoreticianul, era urmașul lui Saint-Simon cel cu fumuri nobilitare. Conservatorismul lui Maiorescu are aspect mai mult țărănesc, fiind o formă de prudență și un formalism propriu ruralului, care nu știe să rezolve problemele spontan. Libertatea de înțelegere a aristocratului care duce până la mentalitatea revoluționară

se explică şi prin insensibilitatea sa pentru avere. Crescut î
opulenţă şi cu oarecare scepticism pentru destinul avutuli
funciar, aristocratul se blazează, manifestând şi o curiozitat
pentru indigenţă. Aristocraţii prea vechi nu-şi mai întemeiaz
orgoliul pe bogăţie ci pe sânge, iar mizeria le sluşeşte c
mijloc de a scoate în evidenţă nobleţa calitativă. Exist
un proletariat de protipendadă, cel mai rigid, şi lui i-
aparţinut, de pildă, un Barbey d'Aurevilly. Având în veder
imposibilitatea de a-şi aliena calitatea, aristocratul sare iut
peste prejudecăţi. C. A. Rosetti al nostru, odraslă de boieri
mergea de-a-ndaratelea călare pe saca, folosea sania vara
şi-şi lăsase plete à la Th. Gautier. Făcea comerţ cu petro
rectificat, încălţăminte pentru copii, flori pentru toaleta
damelor şi fu staroste al marchitanilor.

Dimpotrivă, alta e situaţia oamenilor de felul lui Maiorescu,
care posedă mult din spiritul economilor rurali ai lui Slavici.
Ceea ce seamănă a snobism la Maiorescu e mai mult o
sperietură de civilizaţia mai înaintată. Criticul nu era nici un
avar, nici un preţuitor al bunurilor în sine, dar cultiva totuşi
finanţele solide. Tot eşafodajul său social constă în
independenţa materială. Fiu de profesor, de-ar fi căzut în
mizerie, ar fi fost un simplu fiu de profesor, în vreme ce
beizade Sturdza, pe care îl combătea în proces, sărăcit, ar fi
păstrat trufia de beizadea. Lui Maiorescu, spre a-şi susţine
autoritatea, îi trebuia o bună casă în str. Mercur, substanţiale
onorarii de avocat, talent oratoric. În privinţa locuinţei,
Maiorescu manifestă o superstiţie a confortului, judecând
lucrurile la data respectivă. Îşi pusese sonerie electrică pe
care o manipula singur, avea baie şi water-closet englezesc.
Că le avea nu pare nimic neobişnuit azi, însă Maiorescu era
din cale afară surprins de ele, notificând de a fi luat o baie la
întoarcerea din călătorie şi recomandând foarte inocent

surorei sale Emilia Humpel, ca pe o ustensilă rară, water-closetul englezesc.

Spre deosebire, aşadar, de un aristocrat vechi, Maiorescu tinde la consolidarea economică. Chiar voiajurile sale fac impresia unei avariţii de amintiri turistice. Criticul colecţionează peisaje. Imitând pe moşierii vremii, pe conservatori, pe Alecsandri, pe Ghica etc., Maiorescu pleacă aproape fără excepţie, de Crăciun, de Paşti şi peste vară, în străinătate, făcând circuite. Astfel în 1889, vara, călătoreşte: Pesta, Viena, Nürnberg, Baireuth, Kissingen, Constanz, Zürich, Rigikulm, Luzerna, Chamonix, Geneva, Lausanne, Belfort, Paris, Troye, Zürich, Salzburg, Viena. În 1890, vara: Pesta, Dresda, Berlin, Copenhaga, Helsingborg, Göteborg, Troillhättan, Christiania, Trondhjem, Bödö, Henningsvär, Tromsö, Hammerfest, Cap Nord, Upsala, Stockholm, Copenhaga, Kiel, Hamburg, Berlin, München, Reichenhall, Salzburg, Viena, Pesta. În vara 1891: Pesta, Viena, Ems, Wiesbaden, Amsterdam, Rotterdam, Anvers, Trier, Strassburg, Zürich, Bellagio, Lugano, Milano, Venezia, Semmering, Viena etc.

Au aceste turneuri vreo semnificaţie interioară? Nu prea, se pare. Maiorescu cumulează date geografice. Nu se vede nicăiri vreun semn că l-au îmbogăţit sufleteşte priveliştea de la Capul Nord sau viziunea canalurilor veneţiene. Maiorescu nu ştie să spună, fiindcă nu vede. Câtă deosebire, de pildă, faţă de E. Lovinescu, un om mult mai fin senzorial, care stă în cursul anului aproape nemişcat pe un scaun, înălţat cu câteva reviste, iar vara merge tot acasă la el la Fălticeni, pentru ca foarte rar să se repeadă la Paris. Şi totuşi Lovinescu are sensul Parisului. Un om interior merge numai la Toledo, sau numai la Siena, sau numai la Marea Nordului, cultivând un climat dominant şi expresiv. G. Ibrăileanu şedea numai la Iaşi şi numai într-un cartier al Iaşului, de unde explora cu imaginaţia şi prin cărţi restul lumii.

Maiorescu este un om al epocii lui de adaptare economică, pentru că se constată la el foarte puțină preocupare de valorile care transcend existența istorică, deși, teoretic, nu le nega. De ce Maiorescu n-a scris o operă de filozofie? De ce n-a compus Istoria românilor? De ce n-a lăsat o operă mai consistentă? N-a avut vreme, însă, precum am văzut, nu și-o căuta. Pentru Maiorescu, „cariera" e suficientă: era un bun avocat, un profesor punctual, un orator gustat, astea îi erau de ajuns. La ele se adăugau plăcerile călătoriei, ale lecturii în comun, ale petrecerilor uneori așa de excesive încât Maiorescu se declara însuși „cam amețit". De pildă, de ziua lui, veniră la el, odată, Al. Davila și Sander Brăiloiu și ținură o conferință franceză à deux „sur la femme".

Învinovățim fără dreptate pe Maiorescu de modicitatea operei lui critice, pentru că el nu înțelegea prin critică ceea ce înțelegem noi. Nu avem nici cel mai mic indiciu că prețuia pe un Sainte-Beuve, ori pe un De Sanctis, că-și dădea seama de existența unei critici creatoare, mijloc de expresie analitică a personalității umane. El face exclusiv (însă cu mare talent) operă didactică. Începuse cu principii de gramatică (*„Școlarul intră în odaie. El ține trei cărți în mână.* Aceste sunt doă gândiri spuse. *Gândirile spuse se numesc propusăciuni.* Aci avem dar doă propusăciuni"). Apoi sfârși cu precepte estetice: a se feri de „înjosire în concepțiune și expresiuni", a prefera iubirea „curată", a evita decadentismul.

Maiorescu este repudiat azi pentru formalismul lui, de fapt, după obiecția lui Gherea, că face critică metafizică, crezând într-un frumos absolut necondiționat de economie. Asta e adevărat. Trebuie observat de asemeni că Maiorescu înțelege prin realism naturalismul. „Mătreața", chiar în proză, e absolut inadmisibilă. „C'est du réalisme dégoûtant."

Cu toate acestea, gestul unui erou de a-şi purifica mereu umărul de mătreaţă, satisfăcând două instincte contrare: acela de prurit plăcut şi de higienă vestimentară şi totdeodată câştigând timp prin disimulare, poate să fie foarte caracteristic pentru un erou de tip balzacian, ca şi gestul de a priza tabac, a-şi destupa urechea cu un deget, manevrând toată palma în aer. Un aristocrat veritabil nu se supraveghează, având încredere în nuanţe, şi foarte adesea suflă nasul zgomotos şi mănâncă neglijent. Falsa lipsă de autocontrol e tipică la Odobescu. Maiorescu e sastisit şi se înarmează în viaţă şi în literatură cu un cod de legi. În două rânduri observă în jurnal că n-a fost îmbrăcat convenabil. O dată a ieşit la gară cu pălărie rotundă şi jacheta neagră, iar altă dată, dimpotrivă, la palat, când invitaţii au venit în frac dar fără decoraţii, el s-a prezentat în mare ţinută civilă.

În scurt, toate valorile sunt, după Maiorescu, rezultatul împlinirii unor condiţii: femeia trebuie să nu se amestece în chestiuni neîngăduite de capacitatea sa craniană, să nu decepţioneze corporal, să nu fie alienată – idioată de gelozie. Limba să fie ferită de elemente impure care aduc înstrăinarea între popor şi clasa cultă, cuprinsul poeziei să fie bogat în idei care înalţă simţirea. Vorbind despre Eminescu, criticul nu-i relevă decât merite culturale în sensul de mai sus, cu toate că un sentiment obscur al valorii lui absolute îl avea fără îndoială. Raţionalismul lui Maiorescu depăşeşte marginile îngăduite şi nu lasă loc pentru exaltarea necesară descoperirii factorilor congenitali.

Fiind vorba de un om care a fost pe punctul de a se sinucide din cauza unei femei, cum a făcut Odobescu, ne întrebăm dacă el, Maiorescu, putea să fie, cu talent poetic, un Conachi. Că nu putea fi rezultă din dispreţul însuşi pentru poetul erotic, semnalat în polemica cu G. Sion prin exclamaţia: „Bietul Conachi". Desigur, limba acestuia era

greoaie şi cuprinsul lipsit de înălţimea ideilor, pentru că criticul, dispreţuitor rezervat al femeii, nu cunoştea bucuriile de a se devota „ibovnicei slăvite".

Examenul mentalităţii lui Maiorescu ne poate ajuta să facem unele generalizări prin care să înţelegem tipologia oamenilor creatori români. Problema sexualităţii este capitală într-o literatură, totul pivotând în jurul ei, şi am remarcat la Titu Maiorescu o tendinţă spre *divortium*. Divorţul, în accepţia filozofică în care luăm această noţiune, înseamnă originar despărţire de drumuri. E un fel de a spune că drumul bărbatului şi cel al femeii nu sunt identice. Filozofiile superioare europene au structură bisexuală, după imaginea antropologică, sunt, cu alte cuvinte, dualiste. Spinoza consideră Divinul ca o substanţă manifestă prin două atribute, gândirea şi întinderea. Gândirea fiind absolută, este deci (observăm noi) principiul masculin, în vreme ce întinderea, divizibilă, e femeie. Folosind aşa limbajul spinozist, nu există inegalitate în termenii sexuali. Bisexual este şi criticismul lui Kant. Imaginea lumii rezultă din conjugarea categoriei inteligibile cu un factor inefabil. Categoria e bărbat, lucrul în sine e femeie. Dar amândoi termenii sunt egali, reductibili la un postulat factor metafizic. Hegelianismul, materialismul dialectic nu renunţă la dualitatea erotică. Substanţa lumii e spiritul ori materia, realitatea istorică e posibilă prin contradicţie între doi termeni, printr-o ceartă. Teza e bărbat, antiteza e femeie, între afirmaţie şi negaţie nu se poate stabili raport ierarhic. Amândouă poziţiile sunt egale.

Nu tot astfel stau lucrurile la Leibniz. Monada e un atom, fără calificare sexuală, care oglindeşte în sine toate raporturile din univers. Acea armonie prestabilită de care vorbeşte filozoful e un fel de cor de băieţi ca în cantoria lui Luca della Robbia. Nici un element n-are alt timbru.

Concepţiile orientale sunt moniste, cu aparenţe dualiste. Unicul principiu este Verbul, Spiritul, agentul viril. Există şi femeia, ca mater, materie, însă e o simplă negaţie, imagine a lumii la margine haotică. Se pare că condiţia socială a femeii se oglindeşte în sistemele filozofice, căci, fără a insista asupra confuziilor frecvente de principii, nu există îndoială că haosului i se conferă o situaţie minoră şi că revenirea spre neant înseamnă o diminuare a spiritului. Verbul trebuie să se ţină mereu la distanţă de neant, dominându-l şi rezolvându-l, iar când nu e în stare a face aceasta, se tăgăduieşte însuşi, absorbit de nimicul feminin. Opoziţia mitologică e aceea dintre absolut şi relativ. Apa peste care pluteşte cuvântul e nestatornicia valurilor, veşnic neîntocmitul, pasivul, cuvântul e lumina rotundă, soarele, bărbatul. Luceafărul lui Eminescu îmbrăţişează această concepţie a ierarhiei principiilor şi o metodă de salvare a principiului viril adecvată. Astrul e aproape să cadă în neant, spre Cătălina, apoi, vivificat în prezenţa divinităţii, descoperă diversitatea de drumuri şi acceptă un divortium. El, Luceafărul, nu are nevoie de femeie decât ca de un indicator îndepărtat al graniţei dintre absolut şi relativ. Femeia nu are existenţă metafizică. Se poate vorbi de suficienţa virilă a Luceafărului.

Însă aceasta e filozofia, de origine rurală, a lui Maiorescu însuşi. Criticul acceptă femeia cu suficienţă, necrezînd în calitatea ei de atribut al substanţei divine. Bărbatul *sufficit*. O formă de divorţ este sinuciderea şi T. Maiorescu era pe cale de a-şi ridica viaţa. Să nu uităm că Maiorescu era schopenhauerian. După pesimistul german, sinuciderea este inutilă pentru că nu poţi distruge eul metafizic veşnic regenerabil. Atunci cum poate scăpa un om prin moarte de obsesia femeii terestre de vreme ce ar reîntâlni-o în eternitate? Maiorescu nu crede însă nici în metafizica eului şi ca tip rural avea probabil ideea că femeia nu e reprezentată

transcendental printr-un suflet. Sinuciderea salvează deci spiritul de materie. Odobescu a divorțat și el prin sinucidere, la fel Anghel. Pentru Odobescu, femeia fusese „prăpastia" în care se afundase, „mormânt al inteligenței", deci al inteligibilului.

Se poate obiecta că Maiorescu, Odobescu, Anghel n-au fost atrași decât de farmecul fenomenal al femeii și că nu trebuie să le imputăm ignorarea a ceea ce nu există pentru ei. Nici nu e vorba de imputare. Ei aparțin unui grup de oameni fără imaginație metafizică, luând drept realitate curata empirie. Există două soiuri de scriitori, *idealiști* și *realiști*, sau didactici și gnostici. Cuvintele le folosim într-o accepție foarte largă și eliberată de sensurile comune. Idealist și didactic este, de exemplu, Maiorescu, mult mai puțin Eliade. Molière, La Bruyère, Balzac sunt realiști. Balzac nu are nici simpatie, nici repulsie pentru eroi și nu dorește în nici un chip să-i corijeze. Și-a intitulat opera *Comedie umană* cu gândul la Dante și într-adevăr, el e un mistic ca și Alighieri, fiindcă jubilează la miracolul arhitectonic al universului. Ce-ar fi, pentru astfel de artiști, o umanitate fără caracterologie, anulată în ideea de perfecțiune? Idealismul ar distruge realitatea ei. O lume a duhurilor fără Infern și fără Paradis ar fi un nonsens, un acoperiș fără substrucție și fără colonade. Răul e marmura neagră cu care se construiește absolutul. Realistul e un fatalist, crezând în exactitatea de ceasornic a lumii, idealistul e un accidentalist, recunoscând determinismul prin contingență și sărind către poziții relative mai bune. Opera lui Balzac nu-i compatibilă cu concepția evoluției speței. Dacă scriitorul francez ar fi crezut că schema eroilor săi e o simplă cristalizare perimabilă a unei energii psihice, prin esență inconsistentă, ar fi lăsat pana dezolat. Realistul e confident în schema eternă a universului, dimpotrivă, idealistul e pesimist.

Aceste două tipuri de mentalităţi nu sunt, firește, pure şi elementele contradictorii se amestecă. În general, totuşi, tipologia ne ajută să definim. Astfel, în literatura română, scriitorii de tip idealist, didactic, pesimist (şi deci meliorist) abundă. Realiştii sunt încă până azi rari, imaginaţia metafizică e mai puţin focoasă. Acum e momentul să facem un scurt examen poeziei lui Conachi şi a întâilor Văcăreşti. Vom constata cu surprindere că ei sunt nişte contemplatori ai realelor, poeţi crezând în rotaţiile fatale, care nu fac nici o sforţare spre a se deplasa în fenomenalitate. Ei au o religie şi sub speţa ei concep şi erotica.

Condiţia socială, educaţia religioasă pot explica în parte acest fenomen. Conachi avea, după informaţia contemporanilor, o avere colosală. Nimic nu-l îndemna să se deplaseze din condiţia lui, dimpotrivă, totul îl consilia să creadă în fixitatea formelor sociale. Oricâte „idei generoase" am afla la boierii din această epocă, ei rămân dacă nu reacţionari, cel puţin nişte staţionari, ceea ce în fond e totuna. Ce se ia de obicei drept progresism e de fapt caritate. Conachi face pomeni, înzestrează fete orfane, cumpără cărţi. Astea sunt rituri, deduse din principii, nicidecum gesturi de dialecticieni. Acela care s-a obişnuit să considere fatale condiţiile sociale transportă uşor fatalismul în toate zonele de speculaţie. Întâii noştri poeţi erotici s-au hrănit cu „mica poezie" franceză, care horaţianiza, şi cu poezie minoră settecentescă. Aceasta din urmă petrarchiza, însă Petrarca era şi el un horaţian.

Caracteristicile micii poezii sunt: *Elogiul oţiului* (Beatus ille). (Evident, sforţarea este inutilă. bogaţi ori mediocri n-avem altă bucurie decât condiţiile generale.) *Evocarea unei vârste de aur şi a unui regim democratic.* (Democraţia bucolică e un sofism. Acolo nu există decât o singură clasă aristocratică a păstorilor, întemeiată pe otium. Boierii români au eludat vârsta de aur şi democraţia bucolică, reducându-le

la condiția indolentă a boieriei rurale. Erotica lui Conachi e a unei clase unice.) *Idila juvenilă.* (Pastorala cântă criza sexuală a tinerilor, ca și folclorul.) Erosul lui Conachi este matur. În poezia de tipul Conachi și Văcărescu, criza erotică se prelungește pe toată durata vieții și devine profesională. Pentru un „om de naltă fire" ca Nicolache Văcărescu, iubirea e un scop în sine:

A trăi făr-a iubi
Mă mir ce traiu o mai fi.

Conachi și Văcărescu platonizează ca și Petrarca, recunoscând realitatea metafizică a femeii și imposibilitatea divorțului. Simpla edificare filozofică ar da o poezie monotonă, abstractă sau encomiastică. Erotica de tipul acesta stă însă pe o continuă raportare a empiricului la metafizic. O imagine a femeii fenomenale nu este înlăturată, și nici chiar a unei femei obtuze. Totuși cu Cătălina nu ne întâlnim. Femeia din poezia lui Conachi e capabilă să descopere în sine calitatea de al doilea factor al universului. Tehnica poeziei este alunecarea continuă și savantă între mistic și profan. Situațiile sunt limitate. Bărbatul, care păstrează mereu conspectul ordinii divine, face femeii empirice reproșuri sau gesturi de paradă, din următoarele motive:

Femeia empirică, deși de esență metafizică, este uneori inconștientă de fatalitatea care domină întâlnirea între sexe. Atunci poetul îi atrage atenția asupra tropismelor erotice. De pildă, Alecu se consideră un fluture de noapte obsedat de lumina lămpii:

Ca pervaneaoa am ajuns,
Nu e vrun lucru de ascuns,
Singur alerg de voie
În foc fără nevoie.

Sau evocă mișcarea fatală a heliotropului:

Cum să-ntoarce după soare
Pururea această floare,
Aşa inima din mine
În veci îmblă după tine.

A doua deficienţă a femeii poate fi ignorarea gravităţii dragostei. Atunci poetul face mină tragică:

De lacrămi vărs pârae
Cu groaznică văpae.

Deşi el nu poate fi sceptic în ce priveşte capacitatea de gnoză a femeii, el încearcă a-i vivifica memoria metafizică, făcând demonstraţii:

Dă nu mă crezi pă mine
Întreabă pă oricine
Şi vezi cât pătimeşte
Un suflet ce iubeşte.

A treia culpă, emendabilă şi ea, a femeii e de a fi temporar inconştientă de valoarea ei absolută. Nu se poate presupune că ea ar rămâne mereu astfel, căci ar fi neantul. Există şi în poezia de tip Petrarca-Conachi o suficienţă virilă, aceea că bărbatul nu pierde o clipă viziunea realelor. Chipul de a aduce în conştiinţă reminiscenţa calităţii divine este idolatria. Poetul (Conachi, Alecu Văcărescu) face „laudele" iubitei:

Singură eşti numa una
Care ai luat cununa.

Şi fiindcă atributul care destăinuie esenţa se revelă în armonia fizică, poetul (Alecu) duce pe femeie în faţa oglinzii:

Oglinda când ţi-ar arăta
Întreagă frumuseţea ta.
Atunci şi tu ca mine
Te-ai închina la tine.

Această strofă e foarte delicată şi de sugestie complexă. Aşadar, femeia în chestiune nu priveşte obişnuit în oglindă, are o inocenţă şi o lipsă de fatuitate care merge până la excesul de a ignora că spiritul se sensibilizează şi spaţial.

Conachi mai face şi probe mistice. Când jură, fulgerele scapără prin văzduh şi pământul se cutremură. În felul acesta „ibovnica slăvită" îşi poate da seama de natura fatală a dragostei. O demonstrare a caracterului absolut al iubirii este datarea. Spiritualul se revelă în temporal şi data istorică e un memento. Ca şi Dante, Conachi crede într-o cifră secretă, care la el e nouă:

De nouă ori până astăzi pământul colindător
A călătorit pe crugul soarelui nemişcător
De când am văzut cu ochii o muritoare a ta.

Zulnia a murit la „7 ciasuri din zi fără zăce minute", fiind îngropată „cu mari paradă". Aceasta e data trecerii din veac în eternitate. Legătura mistică dăinuie însă mai departe.

Este o anume aparentă vină pe care aceşti erotici o tolerează ca fiind în definiţia lucrurilor: o oarecare impasibilitate din partea femeii, dovedind prudenţa ei, necesara scrutare a calităţii lui Eros, dacă e profan ori spiritual. Rigiditatea dă prilej bărbatului, ca şi în religia cea mare, să slujească, să jertfească, precum zice Nicolae:

A dori făr-a jertfi
Mă mir ce dor o mai fi.

Dacă luăm în examinare, sub raportul eroticii, principalii poeţi români, vom avea surprinderea să constatăm că majoritatea suferă de suficienţă virilă; fie încercând repede ca Eminescu un divortium spre a-şi „salva" spiritul viril de neantul femeii, fie ignorând cu totul în poezie un al doilea factor originar. Eliade e o figură foarte interesantă şi bogată sufleteşte şi pare la prima vedere un scriitor de tip idealist

didactic. În realitate el e tocmai contrariul. Ca filozof al treismelor, s-ar zice că recunoaşte valoarea femeii. Adesea el vorbeşte de „maritaj" între contrare şi universul este efectul conjugării Spiritului cu Materia, sau Activului cu Pasivul. Probabil însă că în noţiunea de materie Eliade punea o impresie de haotic şi inferior, căci niciodată n-a ridicat pe femeie la imaginea Spiritului încarnat. Eva din Eden, în seara nunţii, e văzută cu candoare brutală. E o forţă procreatoare. Poezia erotică a lui Eliade este *Sburătorul,* în care vedem că dragostea înseamnă, la fată, o suferinţă fiziologică, potrivit comentată cu întoarcerea grea a vitelor în sat. Poetul observă de la distanţă fenomenul şi nu participă.

Gr. Alecsandrescu, aparent delicat, are spirit de celibatar. Celibatul e forma sa de separaţie. În cutare poezie împrumută pe *carpe diem,* curent aplicat în Renaştere la viaţa sexuală:

Până n-ajungi timpul rece
Bucură-te de natură.

Deci iubirea e o petrecere naturală, strâns legată de o vârstă, fără substrat metafizic. În altă poezie parafrazează pe Metastasio:

După atâta cochetărie
Şi necredinţă şi vicleníe
În sfârşit, Nino, simţ că trăiesc.

Metastasio, ca prelat catolic, n-avea sensul legăturii legale, sub regim fatal, şi a găsit în Alecsandrescu un român sceptic în privinţa bazelor absolute ale nunţii. Poetul român narează în impresiile lui de călătorie despre obiceiul căsătoriilor de încercare. Voltaire (în care jura Alecsandrescu, dar pe care nu-l înţelegea tocmai bine), încărcat de o veche cultură filozofică, regreta, într-o poezie către doamna de Châtelen, trecerea vârstei dragostei, dar se consola cu o prelungire a ei, prietenia:

Du ciel, alors daignant descendre
L'Amitié vint à mon secours.

Ideea aceasta o împrumutase şi Conachi *(Amorul din prieteşug)*:

Vrei să ştii cu-ncredinţare
Dragostea cât cuprins are,
Fă, omule muritor,
Din prieteşug amor.

Opera lui Bolintineanu pare bântuită de un senzualism cras. Poetul nu are o filozofie aşa de înaltă încât să-şi pună, ca Eminescu, problema sexelor. Intuitiv, el era un celibatar setos de uniune conjugală şi ştim din corespondenţa sa sforţările pe care le-a făcut spre a se căsători. Năzuia dar spre legătura cu caracter fatal. Poeziile lui dezvăluie, cu toate trivialităţile, o mare sensibilitate pentru miracolul feminin, imaginaţie estetică. A cântat femeia în toate ipostazele, în mediu pastoral, în gineceu, dovedind un ochi de prieten:

Când Esmé umblă prin casă,
Coamele-i de talpe trec.

Catalogul de nume feminine de care uzează (Lilia, Lilidia, Edila etc.) sună ca o harfă eoliană.

Trecem peste V. Alecsandri, cu mult mai puţin poet erotic. Tipul lui e al unui celibatar, prelat, pe lângă care femeia joacă rolul de ancilla.

Misoginismul lui A. Pann şi al lui N. Nicoleanu e de-a dreptul grobian. Aceşti oameni sunt cu totul lipsiţi de imaginaţie erotică, cer totul de la natură. Macedonski, delicat în viaţa intimă, nu cântă femeia. În absolut nu se salvează decât Bărbatul, Poetul, Emirul. Himera lui Macedonski nu este celălalt sex ci destinul său individual. Anghel s-a sinucis pentru o femeie, ca să scape de ea, n-a cântat însă

ıctorul feminin. Bacovia nu-i poet erotic. Femeia e un ımbol al delirului, o proletară. Poetul o cheamă să vadă cum louă, sau o pune să cânte la clavir. Arghezi, Barbu nu sunt, e asemeni, poeţi erotici. Camil Petrescu în poezie cântă deile, în proză denunţă pe femeie ca improprie pentru peculaţia filozofică. Lucian Blaga cântă pământul, materia, a principii; materia nu ia niciodată proporţiile unui factor gal coparticipant. Îngerii lui Blaga încep să aibă sex, sunt nasculini, arhangheli justiţiari. În rezumat, adevăratul poet rotic român, în sensul superior al cuvântului, rămâne Conachi, exceptând pe Eminescu, care e un poet aşa de nare, încât, chiar profesând distanţa faţă de femeie, aspiră nereu către ea.

Coşbuc, ca idilist, a atins adesea struna erotică, însă nu ltfel decât Eliade. Fata e aceea care vorbeşte şi destăinuie urmările instinctelor, care iau forme delirante. Dragostea e o boală. E de la sine înţeles că, fiind vorba de o criză juvenilă, substratul metafizic lipseşte. În *Moartea lui Fulger,* Coşbuc îşi trădează stima lui rurală pentru mascul. A murit flăcăul, a murit principiul însuşi al vieţii.

Există un tip de erotică, platonică în esenţă, căreia trebuie să-i spunem iubire monahală ori castă, căci ea nu rămâne la răceala unei filozofii. Dante însuşi nu-i un cenobit, deoarece Beatrice e o pură abstracţie teologală. Exemplul bun e al Sfântului Francisc şi al Sfintei Clara. Dragostea monahală e o efuziune care cunoaşte concupiscenţa, dar o învinge voluntar pentru a păstra pură legătura eternă. Înlăturându-se dezgusturile inerente amorului profan, se salvează amorul sacru. P. Cerna, la noi, e singurul care a avut intuiţia castităţii ca mijloc de salvare a lui Eros.

În schimb, cu C. Pavelescu, M. Codreanu, I. Minulescu înfloreşte la noi poezia mistificaţiei erotice, un fel de

interpretare locală a tristeţei lui Don Juan. Declamaţia lui Cincinat Pavelescu impresionează pe superficial:

Îndurare!
Niciodată să mai strig nu îndrăznesc,
Când te văd încremenesc în admirare...

Minulescu uzează de imposturi magice care produc vertij:

În cinstea ta,
Cea mai frumoasă şi mai nebună dintre fete,
Voi scri trei *ode*
Trei *romanţe*
Trei *elegii*
Şi trei *sonete*.

Rezerva mentală pe care se construieşte mistificaţia erotică e un misoginism hilar: femeia e infatuată şi sucombă în faţa ingeniului viril. Toate aceste romanţe sunt de domeniul humorului şi dovedesc lipsa de credinţă în raţiunea eternă a femeii.

Să trecem acum la cealaltă antinomie tipologică, poetul realist şi poetul idealist. Un tip de om „realist", setos de „reale", este Eliade, pe care suntem dispuşi a-l socoti idealist şi didactic. Într-adevăr, a făcut o gramatică, a fost profesor, gazetar, revoluţionar, educator al naţiei etc.

S-a făcut mare caz de dialectica lui Eliade din *Echilibrul între antiteze*. Eliade ar recomanda, aşadar, progresul, cearta şi conciliaţia între contrarii. De fapt, el, îmbibat cu elemente talmudice, cultivă treismele, adică realele numerice. Pitagorizează. Numărul care prezidează la creaţie este 3. Trei şi cu trei fac şase: zilele săptămânii la care se adaugă o zi de oprire. Deci avem 7. 7 + 3 = 10: numărul patriarhilor etc. Mişcarea universală a lui Eliade nu-i progresul dialectic, ci o stare pe loc. Eliade îşi întocmise o teorie a geniului, comună

la romantici. El era un Mesia, intemporalul trimis în temporal, Unul conciliind termenii adverşi:

Nu suferim doi domni într-un stat,
Nu suferim doi vorbitori deodată.

O dată stabilită această poziţie, Eliade devine aparent didactic. În fond însă nu urmăreşte nimic, pentru că nu crede în schimbarea ordinii, e polemic ca o urmare a definiţiei sale. Mulţumit de a fi găsit o permanenţă, Eliade, asemenea multor indivizi care cred a fi descoperit realele, cade în euforie.

În filologia extravagantă a lui Eliade nu trebuie să vedem o simplă încercare de a se apropia de lumea latină, prin etimologisme şi italienisme. Nici latiniştii ardeleni nu erau astfel din patriotism român. Cel puţin instinctele îi înşelau. Latiniştii erau catolici, obişnuiţi cu ideea unui imperiu spiritual roman imutabil, folosind o limbă universală, graiul latin. Latiniştii regretau îndepărtarea poporului român de graiul latin şi căutau să repare această eroare prin purificare în vocabular şi grafie etimologică. Repulsia lor era pentru fenomenul istoric şi local, de aceea cu preferinţă scriau în limba latină, considerată drept limbă a Cetăţii Eterne. Eliade pare a fi intuit o necesitate a poetului de pretutindeni de a-şi face un limbaj cât mai convenţional, asemeni muzicii. Versuri ca:

A! bellă eşti Dilecto! Şi capellura-ţi blondă
Cu buclele lui Phebu te-ammantă, te circondă...

fac să râdă mai puţin azi pe cei care, învingând prejudecăţile maioresciene, au o mai bogată experienţă poetică. Maniera lui Eliade e un cultism, ca acela al lui Macedonski, Barbu şi al tuturor poeţilor aspirând la muzică, o încercare de cifru liric. Maiorescu punea mare preţ pe pitorescul limbii, pe aspectul ei istoric şi caduc, el era un naturalist.

Euforia „realistă" va fi a lui Al. Macedonski. Acesta începe cu o fază idealistă şi didactică. Tema lui obsedantă este îmbunătăţirea stării materiale a Poetului, de fapt a lui însuşi. Poezia sa e plină de lamentaţii. I s-a pierdut averea, e un paria în mijlocul ţării sale. Macedonski visează o deplasare în lumea fenomenală, fie şi printr-un câştig la loterie. După aceasta, spre bătrâneţe, urmează o stare de indiferenţă şi orgoliu:

O! cer, natură,
O! Dumnezeu, mister albastru,
M-ai ridicat peste dezastru,
Peste blestem şi ură.

De aci încolo Macedonski începe a deveni „realist". „Reala" sa este poezia. Ca Horaţiu, el are confidenţă în permanenţa ei, simbolizată în duritatea nestematelor:

Şi-n apa lor răsfrânt-am minunea tinereţii,
Iar de-artă şlefuite sunt azi pe vecinicie.

Poezia este empireul în care se salvează bineînţeles numai Poetul. De unde euforia. Este la Macedonski un anume parvenitism transcendental, în spiritul omului care a ţinut toată viaţa să se distanţeze de alţii. N-a câştigat la loterie, în secol, dar în fine a câştigat pentru sine eternitatea. Cu toate acestea ar fi o greşală ca, printr-o psihologie de pură speculaţie, să declarăm că Macedonski era mizantrop şi misogin. Sunt oameni care nu pot iubi decât într-o anume condiţie. Astfel feudalul nu poate iubi decât ierarhic, din sus în jos, sau invers. Deplasat de pe această linie, pierde simpatia pentru lume. Macedonski este un astfel de feudal prin iluzie, urând cu putere câtă vreme i se neagă ascendentul, iubind când i se acceptă primatul. Ca Poet, Macedonski îşi salvează soţia, prietenii. Prin dedicaţii, prefeţe, absolvă tot ce cade în raza poeziei sale. Asta era şi

concepţia lui Eminescu despre posibilitatea de mântuire prin coabitare cu geniul a femeii:

Ai fi trăit în veci de veci
Şi rânduri de vieţi.

Liniştirea prin siguranţa în realitatea poeziei lărgeşte la Macedonski viziunea realelor. El a cântat la bătrâneţe florile şi parfumurile:

În crini e beţia cea rară.

Se observă la el o voluptate de a muri şi de a se volatiliza. Moartea la Macedonski e un moment alegru. Într-un poem în proză a evocat osificarea solemnă a feţei unui serdar decedat, intrând astfel „sub roata cea largă a veciniciei". Moartea e clipa aşteptată cu nerăbdare în care „l'uom s'eterna", intrând în ordinea „reală" a universului. Pregătindu-şi cu afectare sfârşitul, Macedonski a cerut să aspire parfum de roze, el care cântase rozele. Pentru el, instruit şi de poezia franceză postbaudelairiană, categoriile lumii sunt parfumurile, formele unor flori, geometria colorată a pietrelor preţioase şi zgomotele „symphonice". El evocase „răcnetul catastrofal" al Pontului Euxin, amestecat cu sunete de orgă şi violoncele, şi toată poezia sa arată sforţarea de a da strofei acustica unui instrument muzical. Dacă acum am căuta să ne imaginăm în numele lui Macedonski paradisul, putem afirma fără greşală că el e o grădină cu roze şi crini, plină de arome, în care pe tronuri stau Poeţi spunând versuri. Altă populaţie nu poate fi. Macedonski nu era prea departe de Eminescu, şi şi-ar fi dat seama de aceasta dacă ar fi avut cultură filozofică. Universul e un simplu poem, incoruptibil ca atare.

D. Anghel este poetul cel mai profund după Macedonski, desăvârşind orientarea către simbolism. Anghel n-are nimic din orgoliul macedonskian şi se ghiceşte că printre permanenţe poate pune „poemul", nu însă Poetul. Haosul e

anihilat mereu prin câteva forme: parfumuri, sunete de clopote, păuni, crini, jedouri, parcuri cu gazon, saloane cu oglinzi şi fotolii etc. E o concepţie numenală foarte civilă, proprie civilizaţiei franceze. Floarea e o mireasmă cristalizată într-o formă geometrică. Nimeni nu face biografia unei flori. Floarea e reală în măsura în care e abstractă şi anonimă. Păunul simbolizează fauna sublimată până la geometrie şi cromatică. Jedoul este apa ca figură exactă. Nici interiorul simboliştilor nu inspiră intimitate autobiografică, ci ideea de intimitate. Interiorul e simbolul transgresiunii Eului în lucruri. Simboliştii sunt bizantinii poeziei occidentale. Ei concep universul ca un sistem decorativ, cu totul stilistic, extirpând orice observaţie a fenomenalului, spre a simboliza eternul. Singurul lucru de remarcat este că simboliştii construiesc un „paradis terestru", adeseori cu „eternităţi de-o clipă", adică cu momente aparent accidentale, relevate în fond pentru veşnicia lor. Simboliştii, se ştie, au obiceiul de a folosi majuscule: Ieri, Azi, Mâine. Însă Ieri, Mâine sunt categorii ale percepţiei, de care Schopenhauer platonicianul vorbise. Ieri este etern prin raport la un veşnic Azi. Simboliştii cântă calendarul, scoţând din el toate aspectele sălbatice.

Un simbolist e Bacovia, şi s-ar zice că poeţii de felul lui nu recunosc nimic fix în univers. În poezia lui Bacovia nu găsim într-adevăr decât umiditate, putrefacţie, ploaie. Într-un cuvânt, haos. Chiar în zona spiritului întâlnim haoticul sub forma delirului. Cu toate acestea, Bacovia e şi el poet metafizic. Putem spune că „realul" la el este haoticul formelor, continuul amestec de linii care nu pot să se menţină. La drept vorbind, poetul are ochi de pictor machietist. Universul nu izbuteşte să păstreze figurile geometrice, însă revelă câteva culori elementare, culorile spectrului solar, alb, roşu, violet,

galben. Negrul, de pildă, la Bacovia, nu-i o negaţie ci o formă specială de lumină.

Putem să ne întoarcem la V. Alecsandri şi să-l examinăm ca simbolist. Nu numai poezia, dar şi corespondenţa ne încredinţează că pentru el două sunt principiile la care se reduc toate fenomenalităţile: căldura şi frigul. Căldura e viaţa, frigul demonul. Simbolul temperaturii vitale e soarele, în care şi-a întipărit chipul Dumnezeu însuşi:

O! Soare, creatorul când de pe tronul său
Ţi-a zis să fii, vrând lumei să dea supremul bine,
Atunci El cu mândrie s-a oglindit în tine
Şi chipu-i sfânt rămas-a în veci pe discul tău...

Frigul ca reală ia aparenţe felurite: ceaţă, vânt, ninsoare. Alecsandri rămâne la mitologia bisexuală străveche: soare – apă. Apa încropită mediteraneană, informată de soare, îi place.

Întâmplarea cu pupăza din *Amintirile* lui Creangă merită să fie analizată. Creangă prinde pupăza din tei care, în fiece dimineaţă, făcea pu-pu-pup, deşteptând satul, şi se duce la târg s-o vânză. Un moş şugubăţ i-o ia din mână şi i-o face scăpată. Întâi de toate, este vinovat bătrânul din punct de vedere pedagogic şi estetic. Pedagogiceşte, moşul nu are noţiunea copilăriei şi nu pricepe cauza lacrimilor de pe obrazul băiatului. Acesta a încercat să exercite emoţiile vânătorului şi ale comerciantului, şi bătrânul i le zădărniceşte fără măcar a invoca mila de animale şi a încerca să înlocuiască o experienţă prin alta. Vina este mai mare din punct de vedere estetic. Presupunând că bătrânul urmăreşte a restabili ordinea naturală, care cere ca pupăza să stea în pom, el nu-şi dă seama că emoţia estetică faţă de obiectele din natură nu intră în funcţiune decât prin izolarea ce le dă

valoare de lucruri fictive. Nimeni nu admiră fluturele în zbor. Fluturele nu-i esteticește frumos decât înfipt într-un ac. Canarul este frumos numai în colivie. Tendința noastră este de a rupe floarea care ne place sau măcar de a o răsădi, după o anume concepție, în grădină. Prețuirea estetică implică o certă cruzime, desconsiderarea utilității biologice și naturale. Prin izolare, elementul capătă valoare simbolică. E curent în basm acest fel de simbolism și multe sunt poveștile în care eroul tânjește după o pasăre, „un oiseau bleu". L. Tieck, în *Der blonde Eckbert,* vorbește și el de o păsărică ouând perle și diamante și pe care Bertha o scoate din pădure, din mijlocul căreia numai izolată, în colivie și în casa unei babe, ea poate să trăiască. Moșul din iarmaroc nu are nici o noțiune de artă, el n-ar strânge păsări în colivie, n-ar colecta fluturi, n-ar capta nici apele. El e un neintervenționist, respingând izolarea elementelor din complexul lor natural. Dar nici Creangă copil nu-i mai adânc. Pupăza o prinde nu spre a o izola și admira ca simbol, ci spre a o vinde. E o ispravă picarescă și într-adevăr *Amintirile* lui Creangă au ceva din atmosfera din *Lazarillo de Tormes,* acea malignitate a eroilor, spiritul celtic de farsă. Creangă copil nu recunoaște în pupăză o *anima,* cu alte cuvinte nu este animist. El mai face o ispravă, aceea de a culca la pământ toată cânepa mătușii Marioara. Numai mătușa aleargă după nepot, cânepa însă, pe care Creangă o consideră, comercial, ca foarte frumoasă, suferă accidentul cu totul inertă. Nu e la autor nici un strigăt de compătimire, un singur moment nu bănuiește durerea cânepei de a fi călcată în picioare. Evident, dacă privim lucrurile din punct de vedere prozaic, este limpede că plantele n-au subiect. Însă un autor gotic ca Tieck ar fi considerat orice ca o manifestare a duhului natural. Când Christian din *Der Runnenberg* smulge o buruiană, se aude un vaiet înăbușit și eroul bănuiește că a

apucat o mătrăgună. Ştim că pentru Hoffmann (parodii ale filozofiei naturale a lui Scheling), sfecla şi morcovul sunt duhuri şi că Fräulein Aennchen, din *Die Königsbraut*, s-a logodit cu regele morcovilor. O astfel de observare în legătură cu o simplă operă memorialistică poate să pară inoportună atâta vreme cât s-ar socoti că modul animist nu e al literaturii române. Însă nu e aşa. I. A. Bassarabescu, de pildă, e un poet oare cunoaşte duhurile plantelor şi ale lucrurilor. Astfel domnu Guţă din *Leandrii* are o mare slăbiciune pentru leandri, pe care îi ţine iarna în casă, făcându-le o căldură potrivită. Pentru el un om „sincer şi devotat" e acela care îi udă leandrii suficient. Domnu Guţă se căsătoreşte cu Didina, pentru că aceasta i-a admirat florile, însă dă divorţ de ea îndată ce o surprinde stropind în batjocură leandrii numai cu trei litri de apă. Pentru coana Raliţa mobilele au suflet. Ea le scutură mereu spre a le feri de duşmanul lor capital, praful, şi dă divorţ de bărbatu-său fiindcă o împiedica la scuturat. Să nu uităm *Magheranul* autorului lui *Niculăiţă Minciună*. Baba protejează un maghiran într-un ghiveci şi e zdrobită moralmente când ghiveciul se sparge. Psihologiceşte avem de-a face, nici vorbă, cu manii, şi s-ar părea că maniile provin dintr-un instinct nesatisfăcut. Baba n-are copii, domnu Guţă n-are soţie. Aşadar, la una e vorba de instinctul matern transportat asupra maghiranului, la celălalt de instinctul conjugal transferat asupra leandrilor. Aşa şi este până la un punct. Însă, considerând lucrurile liric, leandrii nu reprezintă la domnu Guţă surogate ale femeii, pentru că o dată cu nunta ar fi trebuit să scadă mania pentru vegetale. Guţă este potenţial un Christian al lui Tieck. Acest erou, fiu de grădinar, se devotează întâi regnului vegetal, pentru ca apoi să se umple de mirajul regnului mineral. Între soţ şi mobile, coana Raliţa preferă mobilele, între soţie şi leandri, domnu Guţă preferă

leandrii şi probabil baba cu maghiranul iubeşte mai mult floarea decât un copil, precum oamenii care iubesc florile şi animalele fac asta nu fiindcă sunt singuri, ci fiindcă au o preferinţă pentru flori şi animale. Deci baba cu maghiranul, domnu Guţă, coana Raliţa sunt în plan literar nişte mizantropi. Ei caută prieteni în lumea mută şi iraţională, acolo unde limbajul e criptic. Mobilele vorbesc prin nemişcarea lor, florile prin miros, păsările prin cântecul stereotip. De pildă pasărea babei din basmul lui Tieck, care cântă:

Waldeinsamkeit
Die mich er freut.

Copilul Creangă nu e sensibil deloc la pu-pu-pup al pupezei, el nu e un poet şi deci nici un copil. Mentalitatea lui e senilă. Moşul care a dat drumul pupezei are asupra lui o superioritate de ordin intelectual. Pentru moş, natura e o maşinărie perfectă, în folosul omului, în care nu trebuie deplasat nici un element. Pupăza e ceasornicul satului. Aşadar, moşul e providenţialist ca şi Bernardin de Saint-Pierre şi pupăza lui este sinonimă cu soarele eroului paria din *La chaumière indienne*. Providenţialismul în forma îngustă profesată de moş este negarea metafizicii. Adevăratul filozof metafizician nu priveşte lucrurile din punctul de vedere al interesului istoric al individului, ci prin unghiul absolut. Pentru el natura nu-i instrument, ci un limbaj inefabil. Pupăza, maghiranul, leandrii, mobilele sunt hieroglife. Probabil aceasta e filozofia latentă a coanei Raliţa şi a domnului Guţă. Acesta din urmă nu crede în eternul feminin, ci în eternul vegetal. Leandrul pentru el reprezintă calea spre mântuire şi desigur că dacă ar fi fost Dante ar fi descris în locul rozei, leandrul mistic. Providenţialismul lui Bernardin de Saint-Pierre pare superior pentru că vorbeşte de armonii, de mister. Dar am spus că filozoful francez era un hedonist.

Mult mai fin decât moşul din iarmaroc, Saint-Pierre socoteşte că providenţa oferă omului delectări de ordin estetic. El nu e fundamental poet, fiindcă nu cere coparticiparea prin creaţie la univers. Providenţialistul nu rezervă omului o poziţie superioară în univers, omul e pus sub o tutelă, Dumnezeu e tatăl, oamenii sunt fiii. Sensurile rămân ascunse în mintea tatălui. Avem de-a face cu o filozofie rudimentară, oricât ar fi de înnobilată formal, rezultată din transportarea ordinii familiale în univers, cu un antropomorfism. Acesta este spiritul care pluteşte în amintirile lui Creangă.

Providenţialismul e pricina unui alt fel de euforie decât aceea de confidenţă în realele transcendentale. Paradisul metafizic se preface în paradis terestru. Omul are confidenţă în aparatul care se cheamă lume şi nu face sforţări de a-şi îmbunătăţi soarta. Creangă este gânditorul cel mai staţionar cu putinţă, la care ideea de dialectică şi de istorie e complet absentă. Pupăza rămâne sub speţa eternităţii indicatorul dimineţii şi nu-i nici un motiv a năzui spre o epocă a orologiului. Staţionarismului lui Creangă îi corespunde o religie a lenei intelectuale, a inerţiei. Omul nu are nimic de învăţat, tot ce este trebuincios se ştie apriori. Experienţa se eludează. În fragmentul de autobiografie, Creangă scrie despre părintele Ioan Humulescu că avea o mână de învăţături şi un car de minte. Prin urmare, „mintea" e ceva deosebit de învăţătură şi mult mai important decât ea. Tatăl lui Creangă numeşte mintea „glagore la cap", deosebind-o mereu de instrucţie. Nu preţuieşte deloc vorbirea „în tâlcuri". Pentru el mintea nu-i totuna cu penetraţia logică, fără de care documentaţia e oarbă, ci o minimă orientare în mecanica providenţială a lumii. Instrucţia este inutilă, nimeni nu are nimic nou de învăţat. Bineînţeles, „mintea" e a bărbatului (suficienţă virilă): „Bunicul însă era aşezat la mintea lui, îşi căuta de trebi cum ştia el şi lăsa pe bunica

într-ale sale, ca un cap de femeie ce se găsea". Nici mama lui Creangă nu prețuiește instrucția ca un mijloc de posesie a mijloacelor istorice de adaptare, ea vrea doar să-și facă băiatul popă din ambiție. Trăsnea învățând gramatica pare un imbecil. El n-are sensul abstracțiilor și coboară fiece noțiune la metafora din care a pornit. Astfel în „a vorbi și a scrie bine într-o limbă" el înțelege a scrie cu limba, neputându-se ridica la conceptul de grai. Însă curând ne dăm seama că Creangă ironizează gramatica lui Măcărescu, iar nu pe Trăsnea, că e dar împotriva oricărei teorii. Creangă crede în înțelepciunea naturală, care intuiește ordinea providențială, respingând știința. Știința e un proces gol de vorbe, precum zice moș Vasile, tatăl lui Ion Mogorogea, pentru care Mecet ori Catihet e totuna: „Vorba ceea: nu-i Tanda, și-i Manda; nu-i tei-belei ci-i belei-tei... de curmei".

Întrucât e vorba de copii, este de observat că *Amintirile* lui Creangă nu cuprind copilărie veritabilă, adică inocență. Prima copilărie este caracterizată prin lipsa preocupării economice directe. Providența lucrează prin părinți. Înspre adolescență însă, eroii tineri caută a-și asigura existența printr-un minim de muncă și pe cât se poate prin fraudă. Dascălii n-au deloc comoția erotică și după ce beau în casa frumoasei crâșmărițe, fură toți câte ceva, iar Oșlobanu, sosit acasă, ridică tălpile spre grindă, fiind cu turetcele pline de fasole. Nici un tânăr nu năzuiește să știe mai mult decât bătrânii și aceștia admiră pe tineri pentru vigoarea instinctelor lor. Un Niculăiță Minciună nu se poate naște în lumea lui Creangă, antiromantică, fără curiozitate. Dar nici un Popa Tanda. Acesta e un idealist, crezând în perfectibilitatea naturii umane. Opera lui Slavici e pedagogică, a lui Creangă nu. Și cu toate acestea aspectul general este etic. Într-adevăr, Creangă împarte pe indivizi în două categorii: oameni buni și

oameni răi, şi mai exact în oameni cu care te poţi ajuta şi oameni egoişti şi avari. Totul e văzut prin noţiunea utilităţii şi moralitatea n-are nimic de-a face cu virtutea şi imperativul categoric. Se pare că în lumea lui Creangă providenţa a împărţit bunurile cu socoteală şi cu stricteţă, încât orice încălcare e culpabilă. Simţul proprietăţii e foarte acut şi orice stricăciune se plăteşte. Pentru cânepa culcată la pământ, pentru casa hrentuită de bolovani, tatăl şi bunicul lui Creangă au a plăti. Încât se pune întrebarea: Autorul lui *Popa Duhu,* în bujdeuca căruia Eminescu, autorul *Sărmanului Dionis,* venea cu plăcere, avea sentimentul ascezei? Înţelegea Creangă pe Euthanasius? Numai în măsura în care şi Euthanasius e confident în providenţă. Creangă este încântat de bujdeuca sa, care i se pare partea sa din darurile providenţiale. Înlăturând oscilaţiile şi complexităţile, opera lui M. Sadoveanu este în miezul ei stăpânită, ca şi a lui Creangă, de euforie providenţialistă. De aci până la poezia pastorală este un mic pas.

Este azi un lucru stabilit că poezia pastorală e un gen rafinat, imitând viaţa rudimentară a păstorilor, nicidecum o expresie a acestei vieţi însăşi. Nici un ţăran nu cântă muncile câmpului. Teocrit a trăit în epoca alexandrină, între 310 şi 245 înainte de Cristos. *Boucolos* înseamnă bouar, şi prin extensiune, bucolică se cheamă de asemeni poezia oierilor, porcarilar, pescarilor. Într-un cuvânt, poezia bucolică evocă profesiile în care omul nu are altceva de făcut decât a păzi nişte animale care îi dau lapte, lână şi carne. Nu intră în acest gen poezia agrară. Poezia pastorală persistă în esenţa ei mereu, reapărând în felurite forme, încât trebuie să-i găsim definiţia elementară. Este evident că o notă capitală este setea de *otium,* provocată de săturarea de viaţa complicată de oraş. Pastorala nu e cântecul păstorilor, ci cântecul orăşenilor

care visează regimul pastoral, întoarcerea la natură. Teocrit era, cu multă anticipație, un rousseauian. Nu trebuie să înțelegem prin *otium* nevoia unei liniști absolute, solitudinea. Poezia pastorală nu este o elegie a singuraticilor, ci dimpotrivă, o lirică uneori indiscretă a societății patriarhale. Bucolicul evită muncile care produc sudori și cer o industrie prea mare, cultivarea pământului, comerțul, nautica. El se întovărășește cu acele animale care îi sunt de folos și găsesc în el un protector. Trebuie adăugat că pastorala e un gen oglindind o economie desăvârșită, însă cu un minim de efort pentru om, întrucât omul are concursul animalelor. Păstorul se îmbracă cu piei de oaie, bea lapte, mănâncă miere și fructe. Dintr-o trestie, fără mare bătaie de cap, își face un fluier. Cu fluierul stă culcat pe iarbă și păzește cum oile pasc iarbă. Prin felul însăși al ocupației, păstorul e strâns legat de calendar. Oile trebuiesc duse la iernat, sau tunse, locul de pășune schimbat. Sunt câteva evenimente înscrise în calendarul naturii și care se impun de la sine: ieșirea coarnelor la miei, coacerea fructelor, sosirea vârstei nubile. *Otium* este, așadar, acea profesie în care omul nu forțează natura, ci se supune regulelor ei, deplasându-se cu docilitate. Într-un cuvânt, pastorala reprezintă o poezie care se poate numi a folosirii binefacerilor naturii, dar nu o poezie a muncii. Păstorul profesează un fel de *lene activă*, acesta e oțiul.

Se poate ușor observa că la baza acestei lirici stă o concepție providențialistă. Dumnezeu a creat pentru om oaia ca să-i dea lapte și lână, albina ca să dea miere, vița ca să-i dea struguri și vin. Omul n-are decât să ia un fluier și să se așeze pe iarbă și oaia îl urmează, să ridice mâna în sus în septembrie și să culeagă ciorchinele. Nu are nevoie de nici o investigație științifică, afară de cunoașterea, ușor de căpătat prin tradiție, a ciclurilor. Pastorala este, în timpurile mai

recente, o critică discretă a genialității și notorietății. A căuta liniștea bucolică înseamnă a te satisface cu obscuritatea și anonimatul: păstorul are un nume de convenție, Tityrus, Corydon, Meliboeus etc., adică altfel decât „bărbații iluștri". Păstorii n-au biografie, cum n-are oaia sau boul. Ea se înlocuiește cu câteva momente biologice. Păstorii tineri sunt nubili, o păstoriță preferă pe unul și repudiază pe altul, urmează o oarecare discordie, apoi vine nunta și lichidarea fazei erotice.

E ușor, cu această definiție, să separăm veritabila pastorală de poezia recluziunii. Horațiu cultiva un otium care nu era însă pastoral. El e un intelectual care meditează asupra universului, un Lamartine mai ponderat, cu sentimentul zădărniciei. Dar păstorul, așa cum îl imită pastorala, dacă nu e un imbecil în sensul propriu al cuvântului, păstrând dignitatea umană, e totuși un naiv cu o confidență perfectă în mecanica lumii, fără umbră de meditație. El plânge, dar n-are sentimentul jalei negre. Îndată ce un păstor devine contemplativ și stă prea mult la marginea lacurilor, pierde oile și devine romantic. Iar pastorala e o poezie clasică, o poezie a umanității fără probleme.

E greu să cerem pastoralei, care se reface mereu, să rămână pură. În poezia română, *Miorița* folclorică, apoi *San Marina* a lui Bolintineanu sunt pastorale aproape canonice. În *Miorița* s-a întâmplat un accident tipic: păstorul a fost omorât de alții, căci în pastorală există oameni buni și oameni răi. Caracter pastoral are o bună parte din opera lui M. Sadoveanu, cu eroii reduși la un minim de industrie, obișnuiți a culege fără sforțare roadele pământului și a păzi vite. Cârlova, care e introducătorul la noi al poeziei pastorale, e contaminat de lamartinism. La drept vorbind și Lamartine, într-o anume măsură, e un poet pastoral în proporții biblice. Nevoia lui de migrație în decoruri

grandioase răspunde transhumanței pastorale. Privind atent cerul și observându-i ciclurile, îndeplinește un rit bucolic. Chiar în turburarea romantică, Lamartine are un ton placid de paznic de vite. Poezia lui nu înfioară ca aceea a lui Baudelaire.

Adevărata pastorală e *Zburătorul* lui Eliade. Criza erotică a fetei, concertul de năvală vesperală a vitelor aminteşte scenele din *Eliezer et Nephtali*. Nu vom insista asupra idiliştilor români. Bucolism se găseşte în Coşbuc, puţin în Iosif. Vom remarca numai felul cum degenerează în poezia romană *otiul* pastoral. Clipa cea mai oţioasă este siesta „sub tegmine fagi", odihna sub un fag când soarele e tare, cicalele cântă şi şopârlele zvâcnesc printre pietricele. Spiritul e toropit, beat.

În poezia română dăm de o exagerare a siestei, în forma kefului oriental. Alecsandri, care nu-i un bucolic dar ar putea să fie, duce siesta până la fixitate şi stupoare. Macedonski, care nu-i deloc un poet pastoral, pentru că nu poate suporta obscuritatea, cântă kieful extrem-oriental. Siesta e o toropeală vigilentă ca a câinelui care pândeşte cu capul pe labe, kieful e o fericire rezultând din renunţarea la efortul cel mai minim, o excitaţie a sentimentului de lene, ca la opioman. Omul în kief pierde sentimentul ciclicului, se afundă într-un infinit, dezinteresându-se cu totul de economie. Iar pastorala e poezia unei economii providenţiale.

La Eminescu dăm de o bucolică sui generis în care siesta e înlocuită cu somnolenţa. Perechea nu stă „sub tegmine fagi", dar caută umbra teiului. Aci cade într-o stare de inerţie infinită, în care se uită mişcarea aştrilor. Păstorul posibil se alienează de turmă, uitând cu totul funcţia sa economică. Viaţa bucolică se transformă în asceză, ca în cazul lui Euthanasius, sau pur şi simplu în inerţie totală. Perechea se desprinde de societate şi, sălbăticită, trăieşte prin graţia

poetului. În vreme ce poezia pastorală este expresia unei civilizaţii simple, pseudobucolica lui Eminescu e un elogiu al barbariei.

Şi Blaga e un poet pastoral care a făcut „lauda somnului". La el găsim miei cu corniţe, lapte muls şi alte detalii de soiul acesta. Dar somnul lui Blaga e departe de siesta bucolică. E un somn neliniştit care aude pulsaţiile pământului. Animalele capătă asupra păstorului un ascendent care turbură economia. Ele sugerează sfinţenia şi misterul animalelor şi pune pe păstor în condiţia de adorator al lor. Bucolismul degenerează în panism şi misticism, anulându-se. Omul nu mai caută obscuritatea ci dispariţia în Cosmos. Şi Eminescu şi Blaga transformă siesta ca somn câmpenesc într-un exerciţiu de moarte. Oţiul devine *lenea de a trăi.*

CUPRINS

Prefață V
Tabel cronologic XXI
Notă asupra ediției XXV

PRINCIPII DE ESTETICĂ (1939)

Curs de poezie 3
Tehnica criticii și a istoriei literare 87

ANEXĂ

Universul poeziei 123
I. Simbolurile 123
II. Focul 127
III. Apa 131
IV. Regnul animal 138
V. Regnul vegetal 144
VI. Himerele 149
VII. Anatomia îngerilor 153
VIII. Anatomie umană 157
IX. Alimentele 161
X. Mașinile 165
XI. Mobilele 170
XII. Instrumentele muzicale 176
XIII. Trucuri poetice 180
XIV. Concluzie 185
Clasicism, romantism, baroc 186
Sensul clasicismului 204
Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică 221
Domina bona 263
Poezia „realelor" 323

Culegere și tehnoredactare
computerizată
de
CONSTANTIN NIȚĂ

Redactor: MIHAI DASCĂLU
Tehnoredactor: VASILE CIUCĂ

Tipărit la
Atelierele Tipografice
METROPOL

Scanare și prelucrare digitală

de

Anonim

și

CAT Graur

Antwerpen 2026